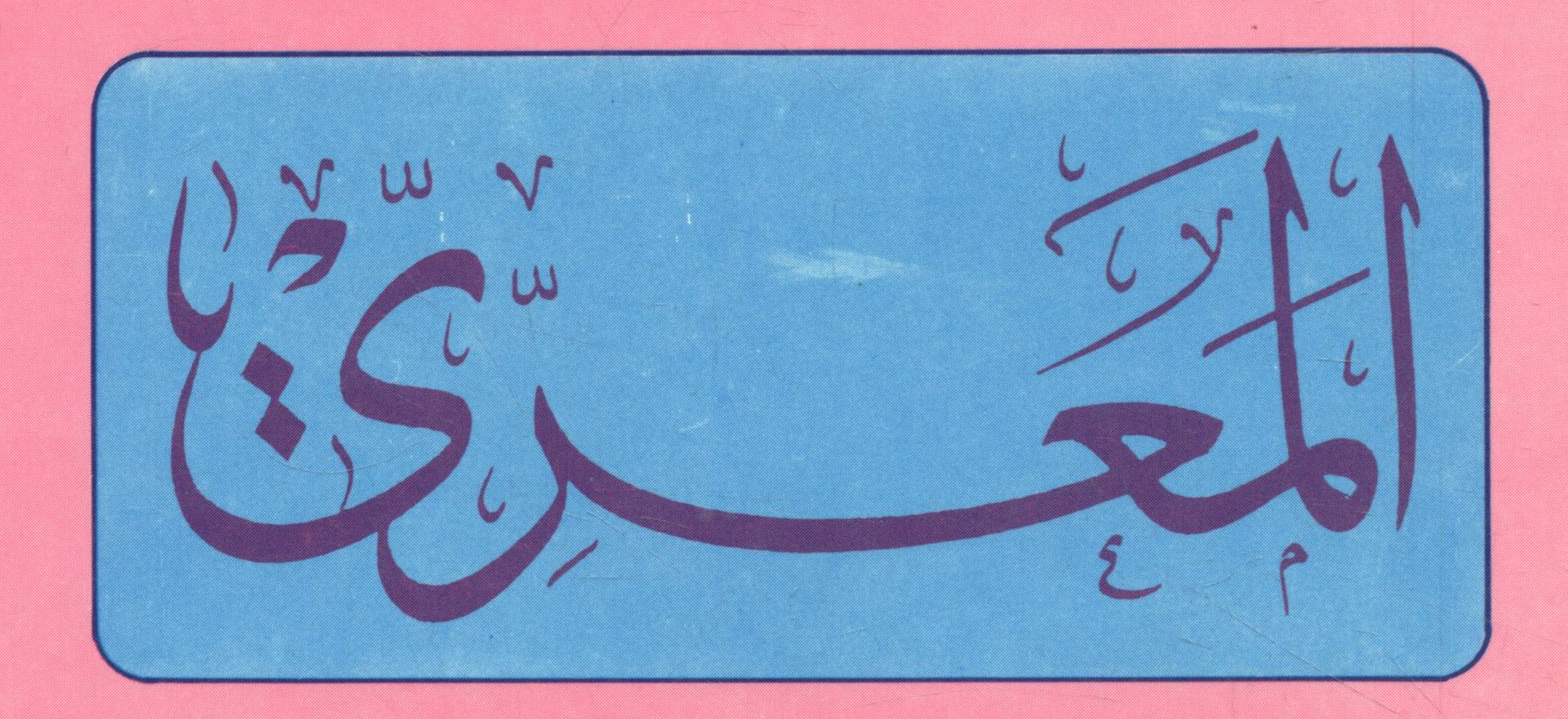
لغة الشعر عند



دراسة لغوية فنية في سقط الزند

تأليف

الدكتور زهير غازي زاهد

مكتبة النهضة العربية
عالم الكتب


لغة الشعر عند
المعري



بيروت - المزرعة بناية الايمان - الطابق الاول - ص.ب. ٨٧٢٣
تلفون : ٣٠٦١٦٦ - ٢١٥١٤٢ - ٣١٣٨٥٩ - برقياً : نابعلبكي - تلكس : ٢٣٣٩٠

لغة الشعر عند

المعري

دراسة لغوية فنية في سقط الزند

تأليف

الدكتور زهير غازي زاهد

مكتبة النهضة العربية

عالم الكتب

الطبعة الأولى
١٤٠٧هـ - ١٩٨٦م

أرجو أن يلاحظ القارىء الكريم ما يأتي:

١ ـ أرقام الجزء والصفحة التي ذكرت قبل الأبيات المستشهد بها هي إشارة إلى شروح سقط الزند للمعري التي كانت أساس الاعتماد في النصوص. ذكرت هنا لكي لا تثقل الهوامش.

٢ ـ هوامش كل موضوع ذكرت بعده مباشرة.

تقديم

هذا بحث حاولت فيه أن أدرس لغة الشعر في ديوان سقط الزند لأبي العلاء المعري. والمعري شاعر لغوي كان ظاهرة نادرة في تاريخ الشعر العربي، وليس سهلاً على الباحث اقتحام عوالمه الواسعة.

لقد اتخذت ديوان سقط الزند مجالاً لدراستي لأنه ديوانه الأول الذي مثل مرحلتين من مراحل المعري في تطوره الفني..

أما الأولى فهي المرحلة التي تتصل ببداياته وكانت آثار شاعرين من كبار شعراء العربية وهما أبو تمام والمتنبي واضحة فيها، فهو يعدّ التطور الناضج لمنهج هذين الشاعرين. لا أزعم أن هذا الاتباع وهذه الآثار كانت تقليداً سطحياً ساذجاً كما هو لدى الكثير من الشعراء في أوائل تجاربهم الشعرية، فقصائد المعري تنم عن مقدرته اللغوية وتمكنه منها ثم أسلوبه في صياغتها واضح فيها إلا أنّ دارسه يحسّ بآثارهما في هيكل القصيدة عنده وفي بنائها ولغتها. وقد ذكرت نماذج من هذه الآثار فيما أثبتهُ من قصائد هذه المرحلة أما ما لم يثبته وأسقطه فذلك لا سبيل إلى تبيّنه.

أما المرحلة الثانية التي احتواها شعر السقط فهي نضجه الفني وفيها امتلك أدواته التعبيرية وظهرت ملامح شخصيته الفنية سواء في تجاربه الشعرية أو فيما كان يتخذه وسائل للتعبير عن هذه التجارب من وسائل اللغة والفن. وفي هذه المرحلة أصبحت القصيدة لديه ذات صوت علائي في استخدامه الألفاظ

والتراكيب وأساليب ذلك كله وظواهره اللغوية الأسلوبية والفنية في تركيبه الشعري.

وقد ضمّ هذا الديوان قصائد تمتد في زمنها من أوائل حياته الفنية في صباه حتى سنين متأخرة من حياته، فهي تمثله في مختلف مراحل حياته.

* * *

حاولت في دراستي أن أختط منهجاً لغوياً غير منقطع عن مجالات الدرس الأخرى كالنقد اللغوي والأدبي، لأن دراسة لغة الشعر لا بد لها أن تتصل بذلك إضافة إلى وجوب اتصالها بالمعارف الأخرى، وإفادتها منها إلّا أنّ ذلك ينبغي له أن لا يطغى على الطابع اللغوي الأسلوبي للبحث. وحاولت أن أفيد من مناهج الدرس الحديث للغة إلا أني لم أشأ أن أكون ناقلاً لمنهج نبت في أجواء أدب يختلف عن أدبنا في لغته، فَنَقْلُ مثل هذا المنهج إما أن يكون ضيّقاً أو فضفاضاً وفي الحالين يسقط البحث في دائرة التقليد. إن منهج البحث في أية لغة أو في أدبها ينبغي أن ينبع من خصوصياتها وأسس أنظمتها وأساليبها في التعبير، وقد تلتقي مناهج دراسة اللغات في خصائص وصفات إلّا أنّ بعض خصوصيات اللغات تظل تميز هذه اللغة من غيرها ذلك مع ضرورة الإفادة من المعارف والثقافات المختلفة لدى الأمم.

لذا كانت المعاناة في محاولة إيجاد منهج لمثل هذا البحث غير يسيرة ولا سهلة ولست مدعياً بلوغ الغاية في ذلك، فالباحث مكتشف للجديد الطريف دائماً في آفاقه العلمية.

أرجو أن أكون قد وفقت في جهدي.

الأربعاء ١٩٨٥/٦/٥

د. زهير غازي زاهد
كلية الآداب ـ جامعة البصرة

التجربة الشعرية وهيكل القصيدة في سقط الزند

تجسد في أبي العلاء المعري المتوفى ٤٤٩ هـ مثال الشاعر المثقف الذي اتسعت معارفه وتنوعت في مجالات اللغة وعلومها والأخبار والفلسفة، وتمكن المعري من اللغة في عهد مبكر من حياته إذ كان يتمتع بحافظة نادرة وذكاء حاد وهو من بيت علم كان قد هيأ له أسباب الاطلاع والمعرفة، فحافظة المعري قد وعت واستوعبت ما اطلع عليه وقرأه حتى قيل فيه ما قيل، مما يعدّ من المبالغات. إنه كان يحفظ كلاماً بلغة أخرى لا يعرفها عند سماعه من يتكلم بها[١]. وإنه كان يحفظ كتباً بكاملها حين تقرأ عليه[٢]. وإنه كان على معرفة واسعة بمفردات اللغة وشواردها فليس هناك كلمة نطق بها العرب لم يعرفها[٣].

نحن إذن إزاء شاعر اتسع قاموسه اللغوي اتساعاً واسعاً فتصرف بتمكن واضح وقدرة فائقة في استخدام الألفاظ تصرفاً يجعل للكثير من تلك المبالغات منفذاً للقبول والتصديق.

وشعر سقط الزند بالرغم من أنه قد مثّل شعر الصبا والشباب للمعري، لم يخلُ من قصائد بعد مرحلة الشباب فهو ديوان يمتد من سن الصبا إحدى عشرة أو خمس عشرة سنة حتى الخامسة والخمسين وقد يصل به إلى ما بعد السبعين من عمره[٤]. وعدد قصائده ومقطوعاته (١١٣) في (٢٨٩٤) من الأبيات. مثّل مراحل من حياة المعري ومراحل من شعره ونستطيع القول بأن هناك مجموعة من القصائد تقف بين شعر الصبا والشباب ومرحلة ديوان اللزوميات في الفكر والفن، لذا نجد موقف المعري في مرحلة نضجه من

قصائده الأولى التي قالها في المدح أو الفخر كثيراً ما يصيبه التردد في قبولها بالصورة التي نظمها فيها. روى التبريزي وهو من تلامذته أنه «كان يغيّر الكلمة إذا قرأتُ عليه شعره ويقول معتذراً من تأبيه وامتناعه من سماع هذا الديوان [سقط الزند]. مدحت به نفسي فأنا أكره سماعه وكان يحثني على الاشتغال بغيره من كتبه كلزوم ما لا يلزم وجامع الأوزان..»[٥] وكان المعري يعتبر قصائده الأولى في السقط من قبيل المران على قول الشعر ثم رفضه «رغبة عن أدب معظمُ جيده كذب ورديئه ينقص ويجدب»[٦].

إضافة إلى ذلك إنه أسقط ما أسقط من القصائد والمقطعات أو حذف أبياتاً منها وأثبت ما أثبت حين نضجت تجربته الشعرية وبات يرى أن ما قاله في عهد الشباب لم يعد يمثل شخصه علماً ومنزلة. وقد صرّح بذلك تلامذته حين كان يلقي عليهم دروسه وأماليه ومنها شرح شعر سقط الزند فقد كان يبدل كلمة بكلمة يجدها أنسب وأوقر كما ذكرت ففي البيت [ش. س ١/١٣٤]:

لولا الفصيصي كان المجد في مضر   باهت بمهرة عدنانـاً فقلت لهـا

قال التبريزي أحد تلامذته: «وهذا الموضع أحد المواضع التي كان يغيرها أبو العلاء وقت القراءة عليه ويقول: لولا الفلاني».

أكبر الظن أن أكثر اختلاف روايات شعر السقط كان من هذا الباب وشراح السقط أشاروا إلى مواضع كثيرة للحذف في ما أثبته من قصائد هذا الديوان[٧]. أما ما لم يثبته من شعره المبكر جداً فذلك خارج عن الحكم لا نستطيع تصوره.

وديوان سقط الزند لم يؤلف كما ألّف «لزوم ما لا يلزم» بتخطيط سار عليه وإنما جمعت قصائده في فترة سبقت رحلة الشاعر إلى بغداد ٣٩٨ هـ وقرىء عليه هناك ثم زيد فيه بعد ذلك ما كان لديه من شعر بعد عودته إلى المعرة وقراره الاعتزال في بيته، فرواة السقط وشارحوه لم يتفقوا فيه فمنهم من لم يذكر الدرعيات منه وكذا اختلف شارحوه فيما ذكروا منه وقرأوه عليه أو شرحوه بعد حياته[٨].

أما عنوانه فقد كان معبراً عن موقف المعري ورأيه في تجربة الشعر إذ سماه سقط الزند وقد أشار شارحوه إلى معنى ذلك وفسروه. قال التبريزي: «وكان لقّب هذا الديوان بـ«سقط الزند» لأن السقط أول ما يخرج من النار من الزند وهذا أول شعره وما سمح به خاطره فشبهه به...»[٩]. وقال أبو الفضل الخوارزمي في مقدمة شرحه: «سماه بـ«سقط الزند» لأن السقط ما يسقط من الزند عند القدح ولا يكاد يخرج من الزند إلّا بتكلف شديد والزند ها هنا مجاز من الطبع وهذا الديوان أول شعر لفظه طبعه في غرة عمره وهو قليل متكلف إلى بقية شعره»[١٠] ومثل هذين القولين ما ذكره صاحب شرح التنوير على سقط الزند[١١].

العنوان كما أرى يتصل برأي المعري في الشعر في تلك المرحلة من حياته فهو على الرغم من تمكنه اللغوي يرى كما هو واضح أن الشعر لا يعبر عن حجم المشاعر والعواطف والأفكار التي تكون لدى الشاعر في حالة كتابته الشعر فلحظات الإبداع تكون حالة تتموج فيها نفس الشاعر فتتزاحم الأفكار لديه وحين تأخذ هذه الأفكار والمشاعر صيغاً تعبيرية يظل الشاعر يحس أن هذه الصيغ التعبيرية لم تستوعب كل ما كان يحس به ويشعر فالقصيدة التي كتبها لم تستوعب كل تجربته وما أحس به وإنما استوعبت شيئاً أو أشياء منها لذا هي كالسقط مما يضمره الزند من اللهب وكأنه بمعنى آخر يحس بقصور اللغة مهما اتسعت معرفته فيها عن هذا الاستيعاب.

* * *

وحين أتحدث عن هيكل القصيدة لديه ينبغي لنا أن نعرف مسبقاً أن القصيدة في السقط لا تختلف عما كانت لدى شعراء عصره وقبل عصره في هيكلها وقد أدرك القدماء هذا المعنى. قال التبريزي: «وشعره كثير في كل فن.. وهو أشبه بشعر أهل زمانه مما سواه لأنه سلك فيه طريقة حبيب بن أوس وأبي الطيب المتنبي وهما هما في جزالة اللفظ وحسن المعنى»[١٢]. فأبو تمام والمتنبي كانا نموذجي المعري المفضلين وقد عرف لأبي العلاء عصبيته للمتنبي كما ذكر تلميذه ابن سنان وعرف أيضاً دفاعه عنه إذا ذكر بنقد[١٣].

وقارىء سقط الزند يشعر بمدى العلاقة بين المعري والمتنبي في كثير من المواضع والصور والأفكار وشراح السقط أشاروا إلى كثير من المواضع بالشواهد. فديوان المتنبي من محفوظات أبي العلاء في صغره ومحاكاته في كثير من قصائده كانت واضحة، ونستطيع أن نقسم قصائد السقط قسمين: أولاهما: هي قصائد المرحلة التقليدية وهي المرحلة الفنية الأولى التي لم تتبلور فيها شخصية المعري وأهم من حاكاه في هذه المرحلة هو المتنبي فقد حاكاه في اندفاعه ومبالغته في وصف ممدوحيه بالرغم من أن المعري لم يتكسب بشعره إلا أنها المحاكاة ومن أمثلة ذلك ما كان في القصيدة الرابعة [ش س ١/٢٢٤]:

ابق في نعمة بقاء الدهور نافذ الأمر في جميع الأمور

التي قالها في تهنئةٍ كأنه جعلها مقابل قصيدة المتنبي في تهنئة كافور:

إنما التهنئات للأكفاء ولمن يدّني من البعداء

وكذا قصيدته السادسة عشرة [١/٥١٩]:

ألا في سبيل المجد ما أنا فاعل عفاف وإقدام وحزم ونائل

تقابل قصيدة المتنبي التي أولها:

قفا تريا ودقي فهاتا المخايل ولا تخشيا خُلفاً لما أنا قائل(١٤)

ففي القصيدتين تتقارب أبيات حتى تتلامس وتتداخل أحياناً كما لا نعدم لمسات من قصيدة المتنبي:

واحر قلباه ممن قلبه شبم ومن بجسمي وحالي عنده سقم(١٥)

فالحوافز التي دفعت لكتابة القصيدتين متشابهة تتصل بالإساءة إلى الشاعرين من حسادهما. فقد حاكاه في فخره وكبريائه بالرغم من أنه لم يكن بحاجة إلى ذلك إلا لسد مرارة شعوره بعماه وتحديه الآخرين الذين كان يظن أنهم ينظرون إلى ضعفه ويحسدونه ويكيدون له فكان يقابل هذا بالفخر والتحدي والكبرياء فالإكثار من ذكر الحساد هو من عدوى أبي الطيب. كذلك ذكره

حركته الدائبة وأسفاره وعدم اكتراثه بالمخاطر والإكثار من ذكر السيف والرمح والجواد ووصفها، بل أستطيع القول مع الدكتور طه حسين إن بذور الفلسفة العلائية كانت منبثة في شعر المتنبي وتسربت إليه فوسعها وأكثر منها ثم قصر شعره عليها كمواقفه من النسل وتشاؤمه من الحياة وشكه في الناس ومودتهم وسخطه على الحياة والأحياء ومعالجته لمشكلة الحياة والموت التي وقف عندها أبو العلاء كثيراً في لزومياته نجدها عند المتنبي أيضاً (١٦).

إن قصائد هذه المرحلة هي التي وقف منها أبو العلاء موقف المتردد في روايتها وإقرائها تلامذته في مرحلة نضجه.

أما القسم الثاني من قصائد السقط فهي قصائد مرحلة نضجه الفني وفيها تبين صوته وابتعد عن المحاكاة واستوت له أدوات التعبير فأصبحت القصيدة تحمل سمته وأسلوبه. وهذا القسم الثاني كان في معظمه يقف بين مرحلة سقط الزند بعامة وديوان اللزوميات بالرغم من أن بعض قصائده نظمها في سنين متأخرة من حياته ومن نماذج هذا القسم داليته في رثاء أبي حمزة الفقيه [ش س ٣/٩٧١].

غير مجد في ملتي واعتقادي

والقصيدة العينية ٣/١٣٣٢.

نبي من الغربان ليس على شرع

والقصيدة الدالية الأخرى ٣/١٠٠٦.

أحسن بالواجد من وجده

واللامية ٣/١٣٦٩.

كفى بشحوب أوجهنا دليلا

ولاميته الأخرى ٣/١١٦٢.

طربن لضوء البارق المتعالي

وعينيته الأخرى ٢/٧٤١.

لا وضع للرحل إلا بعد إيضاع

والتائية ٤/١٥٥٣.

هات الحديث عن الزوراء أو هيتا

والطائية ٤/١٦٠٦.

لمن جيرة سيموا النوال فلم ينطو

وغير هذه الأمثلة مما مثل هذه المرحلة في حياته الفنية.

* * *

يمكننا أن نسمي قصيدة المعري في السقط بالقصيدة الأفقيّة[١٧]، وهو ما ينطبق على هيكل القصيدة لديه بعامة إذ نجد القصيدة ذات موضوعات ومحاور يتصل أحدها بالآخر بروابط. أهم هذه الروابط حسن التخلص الذي كان يتخذ منه سبيلاً لمس محور آخر والدخول فيه وكثيراً ما تكررت صور بعض المحاور في قصائده. وقد تضمن سقط الزند مجموعة من القصائد والمقطعات تمثلت فيها الوحدة الموضوعية كما هو في قصائد الدرعيات ومقطعات أخرى.

والقصيدة الأفقية هي سمة القصيدة العربية منذ عصر ما قبل الإسلام، فإنك لا تشعر بانتهائها لانتهاء موضوعها وإنما الشاعر هو الذي يشعرك بإشارات توحي بنهايتها. أما هي فيمكن أن تطول ما دام الشاعر يريد إطالتها. وحين يحس الشاعر بأنه استنفد ما عنده من حركة وعاطفة يعلن بإشارة إلى الانتهاء. ولقد أحسن أبو العلاء نهايات قصائده كما أحسن القول في مطالعها فمطالع قصائده كانت موفقة في معظمها. إن حسن المطلع ثم حسن التخلص ثم حسن النهاية ثلاث قضايا كانت تكوّن بناء القصيدة الجيدة وهيكلها المتناسق في الشعر القديم[١٨]. فالوحدة العضوية في شعرنا العربي كانت في الغالب تتمثل في البيت أما القصيدة فتنتظمها وحدة الوزن ووحدة القافية.

قد يحس قارىء السقط بالاضطراب في مجموعة من قصائده أو الارتباك في هيكلها وبنائها العام مما يدعوه إلى تصور عدم ترابط بنائها وتفككه، كأن يأتي تغيير مفاجىء في الموضوع دون تمهيد ودون حسن تخلص ودون ربط وهو ما عني به المعري عناية واضحة كما ذكرت. أكبر ظني أن هذا الاضطراب وهذا الارتباك

يرجع إلى عاملين: **أولهما**: ما ذكرته من أنه كان يحذف أو يغير في مواضع من قصائده التي كان قد قالها في المدح، أو التي لم يستسغها في مرحلة فضجه وقد أشرت إلى ذلك..

أما العامل الثاني فهو ميل المعري إلى الاستطراد في قصيدته وهذا ما سميته بمحاور القصيدة عنده وإليك نموذجاً من قصائده الطويلة وهي الأولى في شروح السقط قالها في المدح ولم يكن من طلاب الرفد(١٩) وبدايتها خطاب للنفس:

أعن وخد القلاص كشفت حالا ومن عند الظلام طلبت مالا

ويستمر هذا الخطاب حتى البيت الخامس ثم يتوجه الخطاب إلى النوق:

«رماك الله من نوقٍ بروق»

ويمضي في وصف النوق ورحلته حتى البيت العاشر فينتقل إلى الممدوح بتخلص حسن في قوله:

سألن فقلت مقصدنا سعيدٌ فكان اسم الأمير لهن فالا

فذكر شجاعته وصورها وأسبابها من قسي وسوابق جياد ثم يستطرد في وصف الجياد ونشأتهن مع النعام وسرعتها ومسابقتها ظلالها وذكر أوصافها ثم يعود إلى الممدوح في البيت الخامس والعشرين فيصفه بذكاء القلب وبالكرم والعدل ثم ذكر الليل في البيت الرابع والثلاثين «وجنح يملأ الفودين شيباً» ثم ذكر ما فيه من طيف وخيال «فنم بطيفها الساري جواد» ويستطرد مرة أخرى في وصف هذا الجواد بأن أيقظ الركب بصهيله ووصف إحساسه ورهافة سمعه حتى يأتي إلى ذكر البرق في المعرة «سرى برق المعرة بعد وهن» فيستطرد بوصف حنينهم إلى الوطن الذي نشأوا فيه ثم ذكر من صحبهم في البادية في البيتين السادس والأربعين والسابع والأربعين وهم شر الرجال ثم عاد إلى ذكر الأمير الممدوح وذكر صفاته وشجاعته حتى البيت الثاني والستين «ولولا ما بسيفك من نحول» فيستطرد في وصف هذا السيف وهو سيف الممدوح بأنه سليل النار

و «محلّى البرد تحسبه تردى نجوم الليل وانتعل الهلالا» حتى البيت الخامس والسبعين فيرجع إلى الممدوح فينهي القصيدة بذكره نهاية مناسبة في قوله:

وأنت أجلّ من عيد تهنّا   بعودته فَهُنّيت الجلالا
ومُرْ بفراق شيمتك الليالي   تجبك إلى إرادتك امتثالا

بذا أعلن الشاعر انتهاء قصيدته التي بلغت واحداً وثمانين بيتاً، وقد رأيناها تمتد وتتنقل من غرض إلى آخر إلا أن الشاعر حاول أن يجد رابطاً يصل أجزاءها هذا الرابط يصطنعه الشاعر بحسن تعليله أحياناً كما ذكرت وأحياناً يجعل من استطراده فرعاً من أصل حديثه عن الممدوح كما فعل في ذكر شجاعته وسيفه ووصف هذا السيف ثم عاد إلى الممدوح.

هكذا كان هيكل القصيدة لديه ولولا الإطالة لعرضنا نماذج أخرى.

الهوامش

(١، ٢) انظر ذلك في كتاب «أبو العلاء وما إليه» لعبد العزيز الميمني ٤٣ ـ ٤٨.

(٣) قال تلميذ التبريزي: «ما أعرف أن العرب نطقت بكلمة لم يعرفها المعري» انظر تعريف القدماء بأبي العلاء ص ٥٥١، أبو العلاء وما إليه ٥٣.

(٤) أبو العلاء وما إليه ٢٦٧.

(٥) شروح سقط الزند ١/٣.

(٦) شروح السقط ١/١٠، قال المعري في مقدمته لسقط الزند: «أما بعد فإن الشعراء كأفراس تتابعن في مدى ما قصَّر منها سُبق وما لحق لِيمَ ولُحق. وقد كنت في ربان الحداثة وجنِّ النشاط قائلاً في صفو القريض اعتده بعض مآثر الأديب ومن أشرف مآثر البليغ، ثم رفضته رفض السقب غرسه والرأل تريكته، رغبة عن أدب معظم جيده كذب ورديئه ينعص ويجدب.. ولم أطرق مسامع الرؤساء بالنشيد ولا مدحت طالباً للثواب وإنما كان ذلك على معنى الرياضة وامتحان السوس».

(٧) للمزيد من المواضع التي أشار الشراح إلى الحذف فيها انظر شروح السقط ٢/٦٣٤ تعليق البطليوسي، ٢/٦٩١، تعليق الخوارزمي ٢/٧٦٦ تعليق الخوارزمي أيضاً وكذا ٣/١٠٤٣، ٣/١٠٦٧ حذف أول القصيدة. وانظر أيضاً شرح التنوير ص ١٩٦، كتاب الانتصار ممن عدل عن الاستبصار للبطليوسي ص ٢٩، ٣٠.

(٨) شروح السقط ص ٩٠ وما بعدها.

(٩) السابق ١/٣.

(١٠) السابق ١/١٧.

(١١) شرح التنوير ص ٨.

(١٢) شروح السقط ١/٤. لقد أنكر الأستاذ محمد سليم الجندي آثار المتنبي في شعر المعري ومع ذلك أتى بنماذج من هذه الآثار في ٢/١٠٤٩.. من الجامع في أخبار أبي العلاء.

(١٣) سر الفصاحة لابن سنان ٨٧، أبو العلاء وما إليه ١٥٣.

(١٤) ديوان المتنبي شرح العكبري ٣/١٧٤.

(١٥) السابق ٣/٣٦٢.

(١٦) انظر: مع المتنبي لطه حسين ٢٠٨، ٢١٠. الفن ومذاهبه في الشعر العربي د. شوقي ضيف ٣٤٦، أبو الطيب المتنبي وظواهر التمرد في شعره ص ٤٥.

(١٧) أطلقت الأستاذة نازك الملائكة مصطلح «الهيكل المسطح» على القصائد التي في ظنها تدور حول موضوعات ساكنة مجردة من الزمن ورأت أن الشاعر يلجأ إلى التعويض عن حركة الزمن بألوان من الحركة أخرى وذلك باستعمال الصور والتشبيهات والعواطف.. وترى أن نشأة الشعر الغنائي الذي اغتنى به الأدب القديم متأتٍ من هذا التعويض. ويفهم من قولها أن الشعر العربي الغنائي ينطبق عليه هذا المصطلح أي القصيدة القديمة ذات هيكل مسطح، ولا أرى ذلك وإنما أرى مصطلح «الهيكل الأفقي» أقرب إلى القصيدة القديمة بعامة لما ذكرت. (انظر قضايا الشعر المعاصر ٢٤١..).

(١٨) انظر تفصيل ذلك في كتاب شاعرية أبي العلاء في نظر القدامى ـ محمد مصطفى بالحاج ص ١٨٦ وما بعدها.

(١٩) هذا قول تلميذه التبريزي انظر شروح السقط ١/٢٥.

أدواته التعبيرية في بناء القصيدة

لا نستطيع أن نسمي القصيدة قصيدة قبل أن تكون في صيغها اللغوية وإلّا فهي مجموعة من الأفكار والأحاسيس العائمة. وبعد أن تكون لها أبعاد لغوية ويمكن قراءتها تصبح قابلة للحكم والتحليل وقد ذكرنا في بحث سابق أن التجربة لدى الشاعر لا تستوعب اللغة كل آفاقها والشاعر يبذل كل ما في وسعه ليجعل تجربته في إطار اللغة، فلكل شاعر مقدرة لغوية محدودة وجهد خاص لهذه المحاولة ولكل شاعر وسائله التعبيرية في ذلك، وبهذا تميزت أساليب الشعراء عن بعضها واختلفت.

والشعراء يختلفون في مقدراتهم لتحقيق ذلك فمنهم من تكون له مقدرة لغوية كبيرة وثقافة واسعة فيستغل ذلك كله في التفنن باستخدام اللفظة والتصرف في تركيبها ومنهم من تضيق مقدرته فيكون استخدامه محدوداً. وأبو العلاء كان من القسم الأول فمقدرته اللغوية كبيرة وحافظته كانت نادرة استطاع بها أن يحيط إحاطة واسعة بمفردات اللغة فقاموسه اللغوي جعله ظاهرة في الشعر العربي في استخدامه للمفردة وسعة تصرفه في استخدامها كما سنبين، إضافة إلى طاقته في التخييل وتنوع ثقافته، وسنتحدث عن أدواته التعبيرية مجزأة وإن كانت لا تقبل التجزئة، لتسهل الدراسة.

أ ـ المفردة ومحاور قاموسه اللغوي:

لقد اتسع قاموس المعري لمفردات اللغة اتساعاً قليل المثال في تاريخ

شعراء العربية كما سبقت الإشارة إليه مما جعل تلميذه التبريزي يقول: «ما أعرف أن العرب نطقت بكلمة لم يعرفها المعري» [1] وقد ساعد على ذلك قوة حافظته وذاكرته ثم شغفه في الاطلاع والقراءة منذ مرحلة مبكرة من حياته ومما روي عنه قوله: «ما سمعت شيئاً إلا وحفظته وما حفظت شيئاً فنسيته»[2].

والشعراء قبل المعري كان منهم من اتسع قاموسه اللغوي ووعى مفرداته غير أن استخدامه للمفردات لم يكن من أغراضه الملازمة إلا إذا أظهر الإغراب والتبدّي كما هو شأن الرجاز في العصر الأموي وكان أبو تمام وأبو الطيب المتنبي ممن وعوا اللغة ومفرداتها واستخدموها استخداماً يخدم فنهم وأغراض شعرهم فأبو تمام انشغل في إبداع الصورة وتوليد المعاني الجديدة فاستخدم اللفظة في مجال المجاز إلى حد الإغراب أحياناً وكذا أبو الطيب ونحن نجد في شعرهما الغريب وألوان المحسنات إلا أننا نجد أن أبا العلاء فاقهما بصورة ملفتة للنظر وكأنه كان يريد إظهار هذا التفوق ويعلن عنه في شعره ونثره. قال البطليوسي شارح سقط الزند: «إنه أكثر فيه من الغريب والبديع ومزج المطبوع بالمصنوع فتعقدت ألفاظه وبعدت أغراضه»[3] ولقد وصفه مترجموه بالشاعر اللغوي[4].

إن استخدام الغريب والنادر في شعره كان يلازمه منذ مرحلته الأولى وكأنه كان انعكاساً لشعوره بغربته وغرابة طبعه عما يحيط به، وقد أحس شراح السقط وشعره بعامة في هذا وألفاظه وصوره يغلب عليها طابع البداوة خصوصاً في ذكره للناقة والصحراء والسيف والرمح والدرع والماء والغراب والليل والموت والحياة وصفات كل ذلك وهذه التي ذكرت تعد محاور في قاموسه الشعري كما سيأتي. وقد كان هو يحس ببداوته وغرابة طبعه ويعلن عن ذلك في شعره حين يصفه[5].

والإكثار من الغريب وتقصد استخدامه والتفنن فيه كان أوضح لدى أبي العلاء بعد عودته من بغداد إلى المعرة في نهاية عام ٣٩٩ هـ. وكأنه وثق باستقلال شخصيته العلمية وإن ما له من شعر في المرحلة السابقة لم يكن يفصح عن نفسه وصورته التي يريد أن تكون عليه حياته لذا نجد قصائده في أثناء عودته أو بعدها مما راسل به معارفه في بغداد تظهر فيها ملامح شخصيته كاملة واضحة في هذا

المجال[٦] ولذا نراه يقف من شعره الأول في عهد الصبا والشباب موقف المتردد في قبوله وإشاعته.

والغريب النادر الذي أعنيه قسمان: أولهما استخدامه الغريب الوحشي وهذا النوع محدود قياساً لاستخدامه النادر والمشترك. ومن غريبه الوحشي: (المشمعل، حماء العلاط، الحمت، الجعجاع، الكحص، الغلفق، الصمكوك، المرجحنّة..)والألفاظ التي كثرت في شعره هي النادرة الشاردة والمشتركة وبها كثر الألغاز والإيهام فيه ومن ذلك (الأرض للرّعدة، الجنان لليل، الجان ضرب من الحلي، النواعب، النياق، الغراب: أي ورك الناقة، عمرو: قرط أو شذرة تستعمل في الأذن..) وغير ذلك مما بثه في شعره من الغريب أو النادر في الاستعمال والدلالة.

أما القسم الثاني فهو استخدامه لصيغة مكان أخرى أو استخدامه لاشتقاق نادر غير مسموع أو لصيغة جمع نادر غير معروف أو قياس مهجور.. من ذلك استخدامه المكِر أي الماكر في قوله: (١/١٤٧).

يحس وَطء الـرزايا وهي نـازلـة فينهب الجري نفس الحادث الـمَكِرِ

فسرها البطليوسي على أنها مبالغة تعني الكثير المكر، وقال الخوارزمي: إني لم أسمعه إلا ها هنا. وكذا قال الخوارزمي في استخدامه «فائض» في قوله ٤١٢/١:

وأفـدتها القـدح المعلى فـائضـاً يجـري ولم أقنع لهـا بـالنـافس

قال: أفاض بالقداح إذا أجالها وضرب بها. وأما فاض القِدْح فلم أسمعه إلّا ها هنا.

وهو يستخدم أحياناً جموعاً نادرة غير معروفة. من ذلك استخدامه «أُسَراء» [س ش ٤١٢/١] جمع أسير. قال البطليوسي: «أُسَراء من الجموع النادرة لأن فعيلا يجمع على فُعَلاء إذا كان في تأويل فاعل نحو كريم وكرماء فإذا كان في تأويل مفعول فبابه أن يجمع على فَعْلَى نحو: جريح وجَرْحَى..».

ومن جموعه النادر استخدامه «عاد» جمع عادة [س ش ١٢٢٠/٣] و«السور» جمع سوار [ش س ١٢٤٤/٣]، و«وأبار» جمع إبرة والمعروف إبر [ش س م ١١٨٤].

وهو كان يتوسع في استخدام لفظة مكان أخرى أو صيغة مكان أخرى كما كان يتوسع في المجاز واستخداماته فمن ذلك استخدامه «القنوع» بمعنى القناعة [ش س ١/٩٦]. كما استخدم صيغة فُعَال وصفاً وهو نادر والمعروف فعيل كما استخدم «خُفَاف» وصفاً للغراب بالخفة [ش س ٣/١٢٧٦].

وكان لا يتردد في استخدام نسب غير قياسي فقد نسب لـ «إماء» فقال: إمائي [ش س ٤/١٦٠٩] والقياس النسب إلى أمة أموي. وقد ورد لديه استخدام ألفاظ ثقلت في الشعر مثل جرّاء[7] وقطّ[8] وبيد أن[9] وجير[10].

ولست أزعم أن هذا كان طابع شعر السقط وإنما في شعره الكثير من الألفاظ المنتقاة والسهلة الواضحة وقد كان يستخدم كل ذلك استخداماً دقيقاً مما جعل شرّاحه لا يخفون إعجابهم في كثير من مواضعه وما لم يذكروه كان أكثر[11].

* * *

محاور قاموسه: لا أريد هنا وضع قاموس لما ورد لدى المعري من ألفاظ على مثل القواميس اللغوية إنما أردت أن ألقي الضوء على محاور لغوية كانت تدور فيها الألفاظ ولوازمها وتوابعها في شعره محاولاً وضع تصور منظم لهذه المحاور اللغوية ودورانها في قصائده والتقاء أكثر من محور في القصيدة أحياناً، مشبهاً هذه المحاور بالنجوم السيارة العظيمة التي تدور في أفلاكها توابعها الصغيرة ولربما دارت أفلاك في ضمن أفلاك ومنها جميعاً تتألف صورة النجوم المرئية والمتصورة.

لقد بدأ الليل في حياة المعري منذ السنة الرابعة من عمره فبدأت مأساته التي لم تفارقه حتى آخر لحظاته فهو لم يعرف من الألوان سوى اللون الأحمر الذي كان يعده ملك الألوان[12]. فإحساسه الحاد في الليل والسواد وفقد البصر ثم في النهار والضوء والبصر أكثر ما تردد في شعره وإن كان التصريح بذكر العمى لم يرد كثيراً في سقط الزند وإنما تردد مراراً في لزومياته إلا أننا نلمح حدة إحساسه بذلك في مواضع من السقط وبالرغم من أن كثيراً من صوره كان ترديداً لآثار

قراءاته وتوليداً مما استخدم قبله إننا نجده حين يلتفت إلى نفسه يتمثل ما هي عليه، تزداد حيرته التي تنعكس على حيرة النجوم في الليل أو محاولة وصفها بدقة صورتها وشكلها وبريقها وأسمائها وأحوالها وسيرها ليثبت أنه متفوق في ذلك برغم فقده البصر، ويحس بذلك أيضاً فيعبر عنه بصورة غير مباشرة فهو يرى كما يرى الناس إلا أنه يرى بقلبه وبصيرته أو هو يستخدم سمعه سبيلاً لراحته(١٤). وهو أحياناً قد صرح بمأساته وتمنيه أن يكون له بصر في قوله [ش س ٣/١٠٨٤]:

فليت الليالي ساحتني بناظر ٭ يراك ومن لي بالضحى في الأصائل
فلو أن عيني متعتها بنظرة إليك الأماني ما حلمت بقائل

* * *

هذه المأساة التي عاشها المعري وشعوره الحاد بها جعل أكبر محاور قاموسه الليل والنهار وما لازمهما وتابعهما وقارنهما من ألفاظ وصفات من ذلك إكثاره من ذكر الطيف والخيالات إكثاراً واضحاً لاقترانها بالليل حتى تصور نفسه بمستن الخيالات في قوله: [٤/١٤٩٥]:

ونحن بمستن الخيالات هجد وهنّ مواش من بطىء ومسرع

فالليل وتوابعه وصفاته وألوانه وحالاته ثم النهار وتوابعه أيضاً ولوازمه كل ذلك كان من المحاور الرئيسية في قاموسه فما ذكر الليل أو الظلمة إلا وذكر ما يناقضها ويقابلها من نهار أو لمعان وكأنه يريد أن يخرج من ليله ولو بخياله.

سنرى كيف تدور الألفاظ حول محوري الليل والنهار في نموذجين من قصائده. لنأخذ قصيدته التي مطلعها [١/٢٨٠]:

أفوق النجم يوضع لي مهاد أم الجوزاء تحت يدي وساد

١ ـ المحور الرئيسي فيها: الليل، الليالي، الدجى

لوازمه: البدر، النجم، الجوزاء، النيرات، كوكب، كواكب، السها.
صفاته المقارنة: الظلماء، السواد، الحداد.
ما يلحق به: النقع، الغي، الرماد، تورّي، ضمائر.

٢ ـ المحور المقابل الرئيسي: صبح، صباح، إصباح.
لوازمه: الضحى، الشمس، الضوء.
صفاته المقارنة: أغر، غرّ، البياض.
ما يلحق به: النار، نار الزند، الزناد، الدر، الذهب، جساد، شيب.

* * *

النموذج الآخر قصيدته التي مطلعها (١/٤٢٥):

عــللاني فــإن بــيض الأمــاني   فـنـيــت والـظلام ليس بــفــاني

١ ـ المحور الرئيسي: الليل، الدجى.
لوازمه: النجم، البدر، الهلال، الفرقدان، نجمان، سهيل، الشعريان، النسر، ذنب السرحان، المريخ، الميزان، الشهب، الشرطان، الكواكب، حوت النجوم، السبعة الطوالع، الزبرقان، قران، الفتيان، القمـران، كيوان، النيران، المرزمان.
صفاته المقارنة: الظلام، أسود الطيلسان، الظلماء، الحندس، شفقان.
ما يلحق به: غبراء، هباء، الزنج.

٢ ـ المحور المقابل، الصبح، الفجر، فجران، الفتيان.
لوازمه: الشمس، الضياء، السنا.
صفاته المقارنة: بيض الأماني، احمرار، بيضاء، حمراء، أصهب.
ما يلحق به: الحسن، جمان، وجنة الحب، ضرجته، شاب، المشيب، الزعفران، دماء الشهيدين، دم الطعن، الدهان، جلوا غمرة، الفضة، الأرجوان، الدر، جمرة الهجير.

* * *

هناك كلمات نستطيع أن نسميها محايدة في حالة عدم انضوائها في محورها في قصيدة أو عدة قصائد مثل: السبع الشداد والسماوات والأفلاك والجوزاء حين تأتي للرفعة والفخر فقط ويمكن أنْ نضعها في ضمن محور الحياة. ونجد أحياناً محاور قاموسه اللغوي تتداخل في قصائده فيكون في القصيدة أكثر من

محور ففي الرثاء مثلاً وهو ما تكون الحياة والموت محورين رئيسين فيه نجد الحمامة والغراب وصفاتها وحالاتها تدخل في مجال المقارنة والتشبيه والتداعي كما كان ذلك في قصائد هذا الباب لديه. ففي قصيدته التي مطلعها: (٣/٩٧١):

غير مجد في ملتي واعتقادي نوح باك ولا ترنم شاد

نجد الحمامة تدخل في حالاتها وصورها وألوانها في صور الرثاء وإظهار جزعه من الحياة وإظهار رأيه في عدم جدواها وعبثها.

وفي فائيته التي رثى بها والد الشريفين [٣/١٢٦٤] اتخذ من الغراب رمزاً للتعبير عن صور الرثاء وإن كان عبئاً عليها خصوصاً حين أطال الحوار معه وأطال أوصافه. وإلى جانب الحمامة والغراب يدخل السيف والرمح فرعين من محور الحياة والموت باعتبارهما رمزين لشجاعة المرثي فيكونان من المحاور اللغوية الفرعية بتعديده أوصافهما وخصائصهما في حياة المرثي كما كان في قصيدته التي رثى بها أبا إبراهيم العلوي ومطلعها ٣/٩٤٩:

بني الحسب الوضاح والشرف الجم لساني إن لم أرث والدكم خصمي

* * *

هكذا نجد محاور قاموس المعري اللغوي تتداخل أحياناً في القصيدة بصور تداعيات بعضها يستدعي الآخر فهي دوائر متماسة ومتفرعة من بعضها في إطار محاور رئيسية في القصيدة. وقد يكون المحور الرئيسي في قصيدة فرعياً في أخرى كالدرع مثلاً فهو في قصائد الدرعيات محور رئيسي تدور فيه لوازمه وصفاته لكنه في قصائد المدح فرعي يأتي في ضمن الإشادة بصفات الممدوح التي تدخل في محور الحياة.

ب ـ ألفاظ التجنيس:

التجنيس من المحسنات البديعية التي ظهرت بصورة واضحة مذهباً فنياً في الشعر العربي منذ مسلم بن الوليد (ت ٢٠٨ هـ) ثم بلغ بها مبلغاً عرف به أبو

تمام (ت ٢٣١ هـ) إلا أننا نجد هذه الظاهرة تشيع في القرن الرابع وما بعده في شعر الشعراء ونثر الكتاب فيتكلفها الأدباء تكلفاً، وأبو العلاء سلك هذا المذهب إلا أنه زاد فيه وأولع به ولوعاً لفت نظر دارسيه وكثيراً ما أشار شارحو سقط الزند إلى هذه الظاهرة وولوع أبي العلاء بها(١٥) حتى لتحس وأنت تقرأ شعره بانعكاس مشاعره في الرضا والسخط والهزء بتلاعبه في ألفاظه وإظهارها في هذا المظهر من التعمل والصنعة أحياناً، وإظهار المقدرة اللغوية والتفوق بالتعبير في أكثر الأحيان. فلو قرأنا أية قصيدة من السقط لوجدنا حشداً من المجانسة اللفظية التي تشغل تفكير القارىء فيما وراء هذه المجانسة من المعنى والصورة. ففي قصيدته الأولى من شروح السقط ومطلعها: [ش س ١/٢٥..].

أعن وخد القلاص كشفت حالا ومن عند الظلام طلبت مالا

استخدم التجنيس أربعة وعشرين مرة (نوق وبروق، عقول وعقال، سل وانسلال، الآجال والأجل، الحجول والحجال.. وهكذا).

أما القصيدة الثانية من شروح السقط «يا ساهر البرق أيقظ راقد السمر..» فقد استخدم الجناس في اثنين وثلاثين موضعاً منها: (ساهر وسهر، مواطر ومطر، سرتُ وسرى، اختصر وخصر.. وهكذا).

أما القصيدة السابعة والستين فكان الجناس فيها في أربعة وعشرين موضعاً.

وكان كثيراً ما يستخدم هذا اللون من المحسنات استخدام قدير إذ تراه يعطي البيت والقصيدة انسجاماً موسيقياً همساً أو ضجيجاً. وأبو العلاء كان يعنى بالجانب الموسيقي في شعره عناية فائقة ويهتم به اهتماماً لم يكن يخفيه في شعره أو مصنفاته(٦). وألوان المحسنات هذه على اختلافها «يجمعها أمر واحد وهو العناية بحسن الجرس ووقع الألفاظ في الأسماع ومجيء هذا النوع في الشعر يزيد من موسيقاه»(١٦).

ج ـ المطابقة والتقابل:

وهذا مظهر آخر من مظاهر استخدام الألفاظ ليؤدي تركيبها غرض الشاعر من المعنى المراد وهو من المحسنات المعنوية لدى البلاغيين. وكما كان التجنيس جمعاً بين لفظتين متشابهتين في صورتها ومختلفتين في معناهما وقد أكثر المعري منه لغرض موسيقي في شعره هذا اللون كان يكثر منه أيضاً لغرضين: أحدهما لتبيين المعنى بصورة أوضح وأشد. والآخر يشترك مع المعنى، لون من الموسيقى حين تتقابل كلمات متناقضة أو متخالفة في المعنى فيحدث نوع من التداعي والتبادر في سياق التعبير. فالجمع بين ساهر وراقد مثلاً في البيت ١/١١٤.

يا ساهر البرق أيقظ راقد السمر   لعل بالجزع أعواناً على السهر

صيغة اللفظتين واحدة وهي فاعل وكلاهما مضاف. أولاهما تنتهي بالراء والأخرى تبدأ به. هذا كله يحدث حين إنشاده لوناً من الانسجام إضافة إلى تقابل المعنى وما يصحبه من التبادر حين السماع فيجعل القارىء أو السامع يعيش في صورة البيت دون عناء في التفكير بروابط الألفاظ السياقية.

هذا اللون من المحسنات كان يشيع أيضاً في شعره إلى جانب ما سبق. ففي القصيدة الثانية التي مر مطلعها ورد في ثلاثة وعشرين موضعاً.

والقصيدة الثالثة التي مطلعها: [١/١٧٢].

معان من أحبتنا معان   تجيب الصاهلات به القيان

استخدم المطابقة في واحد وعشرين موضعاً.

د ـ الإلغاز والإيهام:

الإلغاز: هو المحاجاة لدلالة الحجا عليه كما يقول ابن رشيق(١٧). وقد درسه في أنواع الإشارة. وقد يسمى المعمّى وقد يلتبس بالكناية وقد يجمع البيت بينه وبين الإيهام (التورية).

وقد حدد ابن الأثير معنى الإلغاز أنه كل معنى يستخرج بالحدس والحزر لا بدلالة اللفظ عليه حقيقة ولا مجازاً [١٨]. .

وكان من ولع أبي العلاء بالإلغاز أن ألّف فيه كتاباً هو «كتاب الإلغاز» كبير الحجم رتبه على جميع حروف الهجاء[١٩]. وقد لاحظ شراح السقط هذه الظاهرة وأشاروا إليها. قال البطليوسي في شرح البيت: [١٧٢٣/٤].

فهل حدثت بالحرباء يلقى   برأس العير موضحة الشجاج

«وأبو العلاء يلغز كثيراً بالأسماء المشتركة فيوهم أنه يريد معنى وهو يريد معنى آخر يصف أحد الاسمين المشتركين بصفة الآخر»[٢٠].

هذا الأسلوب من استخدام الألفاظ واحد من أسباب تعقيد شعره وقد نفى ابن سنان صفة الفصاحة عنه لأن قائله قصد به «إغماض المعنى وإخفاءه وجعل ذلك فناً من الفنون التي يستخرج بها إفهام الناس وتمتحن أذهانهم»[٢١] ثم ذكر نموذجين للمعري أحدهما قوله: ١٢٦٢/٣.

إذا صدق الجد افترى العم للفتى   مكارم لا تكري وإن كذب الخال

وعلق قائلاً: «يريد بالجد: الحظ وبالعم: الجماعة من الناس وبالخال: المخيلة. وقد ألغز عن العم والجد والخال من النسب فهذا وأمثاله ليس من الفصاحة بشيء وإنما هو مذهب مفرد وطريقة أخرى»[٢٢].

ولا نريد أن نظلم أبا العلاء فقد كان لديه من الإلغاز ما يقرب من الكناية ولم يكن معقداً وإنما فيه إبداع في التعبير كقوله في الليل: [٦٢٢/٢].

وأسود لم يعرف به الأنس والدا   كساني منه حلة وخمارا

فالتعبير شعري جميل.

* * *

أما الإيهام: فهو مجال واسع لأبي العلاء لعرض مقدرته وحفظه النوادر والشوارد وهو يكون باستخدام لفظة من الألفاظ المشتركة التي تحمل معاني

بحيث يوهم بإرادة معنى وهو يريد معنى آخر ويسمى التورية[٢٣]. وقد أكثر أبو العلاء منه كثرة واضحة في شعره سواء في السقط أو اللزوميات وقد لاحظ شراح السقط ذلك أيضاً وأشاروا إلى كثير من مواضعه[٢٤].

وهذا أسلوب في استخدام الألفاظ يؤدي في كثير من الأحيان إلى الغموض والحاجة إلى إطالة الفكر عند قراءة البيت. والمعري بما عرف له من دقة في استخدام اللغة ومعرفة واسعة في أساليبها ومفرداتها لم يسلم من هذا الغموض والتعقيد وإن جاءت نسبة كبيرة منه في شعره أثارت استحسان شراحه وهم على حق فوصفوها بالملاحة [٢٥] من ذلك قوله: [١/١٠٧].

توهّم كل سابغة غديراً فرنّق يطلب الحلق الدخالا

أي أن الرمح توهّم أن الدرع غدير فحام حولها ليروي عطشه. والدخال على معنيين: أحدهما تداخل حلق الدرع. والآخر: سقي الإبل وهو أن يدخل بعير قد شرب بين بعيرين لم يشربا ليزداد من الشرب. فالإيهام جاء في استخدام «الدخال» لاحتمالها المعنيين مع القرائن المذكورة.

وفي قوله: [١/٦٩٧].

يجول كل سواد في عيونهم كالأكم في السير عند الأعين النُّعُس

وصف رهبة الممدوح في قلوب أعدائه بأنهم لرعبهم يظنون أي شيء يلوح كالأكم.. وأبو العلاء أوهم في استخدامه السواد في العيون بإرادته سواد الحدق ثم شبهه بالأكام.

ومما يظهر فيه تلابس الألفاظ قوله: [٤/١٤٧٧].

فاكفف جفونك عن غرائر فارس فالضرب يثلم في غرار الصارم

أراد أن الجفون تتأثر بالنظر كما يتأثر السيف ويتثلم بالضرب. إلا أن البيت تضمن الجفون جمع جفن ويحتمل جفن العين وجفن السيف خصوصاً وقرائنها فارس والضرب والصارم. وقد استملحه الخوارزمي.

وهذا بيت آخر تكلف الألفاظ باد على الإيهام فيه وقد استخدم فيه مصطلحات نحوية وهو قوله: [٤/١٤٨٠].

وظننت وجدك ماضياً متصرفاً   فلقيتني منه بفعل دائم

وقد علق الخوارزمي عليه في شرحه قائلاً: «الماضي» مع «المتصرف» و «الفعل» إيهام وكأنه أراد أن يقول: بفعل راهن، لكنه لم يساعد القافية فأقام ما هو في معناه مقامه وهو الدائم.

ومن تعقيده في استخدام الألفاظ الموهمة الملغزة قوله: [٤/١٦١١].

وحرفٍ كنون تحت راء ولم يكن   بدال يؤمّ الرسم غيّره النقط

وهو ما لم يدرك معناه إلاَّ وفي يدك قاموس اللغة تستخرج معاني ألفاظه وتجهد في إدراك المعنى العام المقصود. فالحرف الناقة المهزولة ونون من حروف المعجم وراء: اسم فاعل من رأيته أي أصبت رئته. ودال: اسم فاعل من دلا ركابه إذا رفق بسوقها. الرسم: رسم الدار. النقط: ما تقاطر من المطر. وكل من هذه الألفاظ تحتمل معاني أخرى توهم بالمعنى المراد. فالبيت على رأي الخوارزمي كله إيهام.

أرأيت كيف يجدّ قارىء البيت ويجهد للحصول على معنى هذا التركيب من خلال هذه الألفاظ وما أراد أبو العلاء من استخدامها بهذه الصورة.

واستخدم صورة أخرى من الإيهام وهي أن يلابس بينه وبين التجنيس فيوهم بأن اللفظة مكررة وهما غير ذلك كما في قوله: [٤/١٥٧٨].

ألفت خوض المنايا إن مُنكَرَة   إلف الغزال مقاليتاً مقاليتا

الغزال: عنى به المرأة أو الحبيب، وجانس بين «مقاليتا وهي جملة مركبة من الفصل «مقا» أي جلا و «ليتا» أي صفحة العنق و «مقاليتا» الثانية جمع مقلات وهي من الإبل التي لا يعيش لها ولد. فما أراده هو أنه من المنكر أن

تألف هذه المرأة الناعمة النوق. إلا أن هذا المعنى لا يستخلص إلا بعد جهد جهيد.

* * *

هذا اللون من الاستخدام للألفاظ وتعقيدها نراه قد كثر في شعر المعري وكثر كثرة واضحة بعد عودته من بغداد إلى المعرة ورأينا أنه يؤدي إلى شيء غير قليل من الغموض والاحتمالات في التفسير والتوجيه في المعنى والإعراب معاً وهذا الغموض يختلف عن الغموض الفني في الشعر وصوره كالذي كان كثير منه في شعر أبي تمام والذي عد من خصائصه بل أهم خصائصه الفنية. هذا اللون من الغموض والتعقيد الذي مرّ شيء منه[٢٦] يكون إعناتاً وتعقيداً يقف في كثير من الأحيان عند إظهار المقدرة اللغوية وإن كان شيء منه طريفاً ينسجم والغموض الفني.

وقد علل بعض الدارسين إفراط المعري في هذا الأسلوب من استخدام الإيهام بأنه مظهر من مظاهر التنفيس والتعويض الذي كان الشاعر يسمو بها عن آلامه وضيقه وغربته بين معاصريه[٢٧]. وأرى في هذا التفسير شيئاً من الحقيقة فالمعري كان يميل إلى العزلة وعدم الظهور لما كان يحس به من حرمان الحياة له وقراره بإرادته عدم الظهور في المجتمع فكأن التخفي والتورية صارا جزءاً من طبيعته انعكس على تعبيره، إضافة إلى رغبته في التفوق ومنه التفوق في هذا الأسلوب.

الهوامش

(١) تعريف القدماء بأبي العلاء ٥٥١، أبو العلاء وما إليه ٥٣.
(٢) تعريف القدماء ٥٥١.
(٣) شروح السقط ١/١٥. وانظر أيضاً الجامع في أخبار أبي العلاء ٢/٦٠٥.
(٤) تعريف القدماء ٥، ١٣، ١٦، ١٨، ١١٩.
(٥) انظر قوله في نهاية قصيدته في رثاء والد الشريفين: شرح السقط ٣/١٣١٨.
(٦) انظر مثلاً قصائده:
طربن لضوء البارق المتعالي.. ٣/١١٦٢.
مغاني اللوى من شخصك اليوم أطلال ٣/١٢١١.
نبي من الغربان ليس على شرع. ٣/١٣٣٢.
هات الحديث عن الزوراء أو هيتا. ٤/١٥٥٣.
لمن جيرة سيموا النوال فلم ينطوا ٤/١٦٠٦.
وغيرها.
(٧) شروح السقط ٣/١٢١٤.
(٨) السابق ١/٣٩٩، ٤/١٦٢٩.
(٩) السابق ٣/٩٨٣.
(١٠) السابق ٤/١٨٤٧.
(١١) انظر كتاب (شاعرية أبي العلاء) ص ٩٢ وما بعدها فقد ذكر نماذج من هذا الاستخدام.
(١٢) تعريف القدماء ٥٦٢، ٥٦٣.
(١٣) انظر شروح السقط ٢/٦٥١ قوله:
لعمري لقد وكل الظاعنون ... بقلبي نجماً بطيء الغروب
(١٤) انظر قوله:
إني أراح لأصوات الحداة به ... وللركائب يخبطن الجلاميدا
شروح السقط ٣/١١٠٠.
(١٥) انظر رأي الخوارزمي في شروح السقط ٤/١٦١٣.
(١٦) موسيقى الشعر للدكتور إبراهيم أنيس ص ٤٥.
(١٧) العمدة ١/٢٧٧.
(١٨) المثل السائر ٢/٢٢٤، ٢٢٥.
(١٩) أوج التحري عن حيثية أبي العلاء للبديعي ١٠٤: شاعرية أبي العلاء ١٧٥.
(٢٠) شروح السقط ٤/١٧٢٣ وانظر أيضاً ٤/١٥٧٩.
(٢١) سر الفصاحة ٢١٧.
(٢٢) السابق ٢١٨.
(٢٣) انظر شاعرية أبي العلاء ١٧٣.

(٢٤) انظر شروح السقط ٣/١٣٤٤ ؛ ٤/١٥٢٠، ١٤٩٣، ١٧٢٣، ١٧٤١، ١٧٤٩، ١٧٦٦، ١٨٧٢، ١٩٧٢..

(٢٥) انظر شروح السقط ١/١٦٠، ٤٣١.

(٢٦) من أراد الزيادة فليرجع إلى المواضع التالية في شروح السقط ٤/١٧٦٦، ٤/١٧٩٧، ١٨٧٢، ١٧٢٣، ١٧٤١، ١٩٢٧، ١٩٣١، ١٩٣٧، ١٥٧٤، ١٩٧٢. وإن قصائد الدرعيات فيها الكثير من ذلك.

(٢٧) شاعرية أبي العلاء ١٨١.

ظواهر لغوية في تركيبه الشعري

لا أزعم أن كل ما سيأتي ذكره من ظواهر أسلوبية وتركيبية خاص بالمعري وفي ديوانه «سقط الزند» وإنما الكثير من هذه الظواهر تشترك فيه لغة الشعر عامة بل ومنها ما هو في لغة النثر أيضاً إذا كان من النثر الفني، إلا أنّ المعري قد أكثر من هذه الظواهر الأسلوبية في شعره.

نحن نرى أنّ معظم هذه الظواهر جاء ليكون التركيب منسجماً وموسيقىَ البيت في تقديم جزء منه على آخر أو تكرار جزء منه بلفظه أو معناه أو تأخير ما حقه التقديم والفصل بين الفعل وفاعله والمبتدأ وخبره بفواصل مختلفة ويندرج في هذا الباب جلّ ما درس تحت عنوان ضرورات الشعر.

وقد يكون من هذه الظواهر ما هو ميزة من ميزات لغة الشعر التي تتسع بالمجاز وتتصرف بنظام الجملة وتتصرف باستخدام المفردات نفسها وفي دلالتها ليكون المعنى الذي يريده الشاعر والصورة التي تمتص جزءاً من إحساسه وخياله. والشاعر في هذه الحال لا يخضع في تعبيره لكل ما قرره النحويون من قواعد وأحكام. ومن أين للقاعدة أن تستقر على ثبات؟ فاللغة واسعة الآفاق في أساليبها مكاناً وزماناً والنحو كثيراً ما استقرت قواعده وأحكامه في مكان أو زمان أو أساليب محدودة ثم إن النحويين أنفسهم في أحايين غير قليلة لم يستقروا على قواعد مطردة قاطعة، لذا جاءت اختلافاتهم المنهجية في مجال أشخاصهم أو مذاهبهم كثيرة فما يقرره البصريون يخالف جوانب منه الكوفيون أو ما يحكم به

البصريون يخالفه أو ينقضه بصري أو كوفي كل هذا والعربية في تطور غير متوقف ولا راكد في أساليب أدبائها كتابها وشعرائها.

وهناك صراع أبدي في تاريخ اللغات بين الشعراء الكبار واللغويين. فالشعراء في كل العصور يميلون إلى خرق العادة اللغوية في أساليبهم لذا نجد هذا الخلاف بل الصراع بين كثير من أساليب الشعر وقواعد النحو. فالنحويون يميلون إلى وضع قواعد ثابتة مستقرة للغة وأساليبها والشعراء في كثير من الأحيان لا يخضعون أساليبهم لهذه القواعد والثبات. واللغة في تطور ونمو مستمرين برغم كل تلك الخلافات فالنحو مثلاً حدد نظام الجملة بركنيها وما خرج على هذا النظام وصفه بالضرورة أو الشذوذ أو الخطأ وبالرغم من ذلك فالشعر ظل يأتي بأساليب لا تخضع لكثير من حدود هذا النظام. والنحويون لم يكونوا على اتفاق في آرائهم فقد وجدت أساليب الشعر من وقف إلى جانبها من النحويين ونصرها، وكان ابن جني[1] يرى أن استخدام هذه الأساليب ليس دليلاً على ضعف في اللغة، فهي تفنن في أساليب التعبير وتنويع في فنون القول يمليها أحياناً موقف شعري وأحياناً مذهب في التعبير وأسلوب يختص به قائله.

وكان أبو العلاء محيطاً إحاطة واسعة في اللغة وأساليبها ومترجموه كثيراً ما وصفوه باللغوي الشاعر وإحاطته باللغة غير خافية على قارئيه منذ حداثته فهو «تعمق في فصيح الكلام وأتى من اللغات بما لا يتيسر لغيره ولا يرام وأودعها في كلامه أحسن إيداع وأبرزها في النظم البديع والإسجاع»[2]. فهو وعى ذلك وعياً وعاش فيه فكراً وأسلوباً وكان قد وجه للنحويين واللغويين نقوداً كثيرة واعتراضات دقيقة في مصنفاته[3]. فهو كان يفهم اللغة ويفهمها في آفاقها الواسعة غير المتزمتة، وقد انبثَّ في شعره كثير من الظواهر التركيبية والأسلوبية وكثير من القضايا منها الخاصة ومنها المشتركة. وقد أكثر منها كثرة، فصارت من طوابعه وخصائصه.

التخفيف:

ظاهرة لغوية تكون في مجال الأصوات بحذف الحركة أحياناً أو بحذف

المقطع أخرى وتكون تارةً بحذف جزء من الجملة ومثل هذه الظواهر كانت في رأي ابن جني دليلاً «على قوة تداخل هذه اللغة وتلاحمها واتصال أجزائها وتلاحقها وتناسب أوضاعها»[٤].

وفي اللهجات العربية مجال واسع في هذا، وأبو العلاء بوعيه للغة العربية ولهجاتها لم يكن في منأى عن ذلك فقد استخدمها وكثيراً ما أحسن استخدامها.

من ذلك إسكان ياء المنقوص في حالة النصب بالرغم من أن الفتحة حركة خفيفة تظهر في حالة النصب دون الرفع والخفض كما في قوله: (٢/٥٢٤).

يهمّ الليالِيْ بعضُ ما أنا مضمر   ويثقل رضوى دون ما أنا حامل

وقوله: (٢/٧٧٤).

إذا جلّىْ ليالِيْ الشهر سيرٌ   عليك أخذت أسبقها حدادا

جعل التبريزي شارح السقط ذلك ضرورة ومثله قول الراجز:

كأن أيديْهن بالقاع القرقْ

وجعل ابن جني ذلك من باب حمل حالة على حالة فأجرى النصب مجرى الرفع الذي لا تلزم فيه الحركة كما يحمل الجر على النصب فيما لا ينصرف[٥] ومن تخفيف الحركة قوله: (١/٤٤٢).

وجمال الأوان عقْب جدود   ....

فقد أسكن القاف وهي متحركة.

والمنقوص تثبت ياؤه عند النصب وإذا اتصل بالألف واللام وقد ورد حذفها في الحالين لديه. ففي قوله: (٣/٩٨١).

ما نسيتنّ هالكاً في الأوان   الخالِ أودى من قبل عهد إياد

المنقوص بالرغم من اتصاله بـ «أل». وفي قوله: (١/١٢٥).

وما تركت بذات الفال عاطلة   من الظباء ولا عارٍ من البقر

حذف ياء المنقوص في حالة نصبه وقد أكثر شراحه التأويلات لذلك بالرغم من ورود مثل هذا في القراءات القرآنية وورود ما يقابله وهو إثبات الياء في حالة الخفض والتجرد من «أل» كما في بيت الفرزدق:

ولـكـن عـبـدالله مـولى مـواليـا

الذي كان سبباً لاعتراض ابن أبي إسحاق عليه[٦]. إلّا أنّه الشعر يجوز فيه ما لا يجوز في الكلام كما قال سيبويه[٧].

ومن حذف المقطع حذفه النون من جمع المذكر السالم في قوله: (١٨٣٢/٤).

أعيـدي إليهـا نـظرة لا مـريـدة لها البيعَ واعصي الخادعي لك بالحال

ويقرن شراح السقط هذه الحالة بقراءة الآية ﴿ والمقيمي الصلاة ﴾ [٣٥ - الحج] بنصب الصلاة ويذهبون في ذلك مذاهب من التأويل ليثبتوا الإضافة أو نيتها هنا[٨].

ومن ذلك أيضاً استخدام ربّ مخففة في قوله: (٧٥٤/٢).

أرضى وأنـصـف إلا أنـي رُبَمـا أربيت غـير مجيـز خـرق إجمـاع

وذكر أنّها لهجة وقرنت بقراءة قوله تعالى: ﴿ رُبَما يودّ الذين كفروا ﴾ [٢ - الحجر] روى الأصمعي عن أبي عمرو بن العلاء أنّ تخفيفها لهجة أهل الحجاز وتثقيلها لهجة تميم وقيس وبكر[٩].

وكذا استخدام «سيّما» مخففة في قوله: (٨١٤/٢).

ولـلماء الـفـضـيـلة كـل حـين ولاسـيْـمـا إذا اشـتـد الأوار

من النحويين من لم يثبت غير استخدام امرىء القيس لها في قوله:

ولا سيّـما يـوم بـدارة جـلجـل

إلا أنها سمعت مخففة ورويت كذلك[١٠].

وكذا حذف نون «من» الجارة في قوله: (١٣٦٥/٣).

وليت قلاصاً ملعراق خلعنني ....

يريد من العراق. وهذا ورد في الشعر ويحتمل أنه لهجة وهذه الظاهرة ونحوها عدها ابن جني دليلاً على قوة اللغة كما سبق.

وقد استخدم أحياناً ما لم يجوزه النحويون من حذف الجار في قوله: (١٠١٨/٣).

ومجده أفعاله لا الذي من قبله كان ولا بعده

وكان صوابهم في هذا «ولا من بعده» وكانت رواية التبريزي للبيت: «.. من قبله كان ومن بعده» إلا أن الشراح أوّلوا قوله هذا.

وقد استخدم الترخيم في غير النداء في قوله: (١٦٦٢/٤).

فأرقنا طروقك لا أثيلُ مؤرقة الهجود ولا أثالُ

فالأصل «أثالة» وذهب شراح السقط إلى أن هذا البيت مبني على قول لوضاح اليمن رووه وآخر لابن أحمر أنشده سيبويه وهو:

أبو حنش يؤرقنا وطلق وعباد وآونة أثالا

وذهب النحويون وشراح السقط في هذه المسألة مذاهب في التأويل والتعليل. فسيبويه جوّز ذلك في ضرورة الشعر والمبرد منع ذلك حتى في الشعر ووقف النحويون بينهما وشراح السقط جعلوا ذلك ضرورة كمذهب سيبويه فيها[١١].

ومما ورد من اللهجات أيضاً في السقط: تَقَتْك مخففة لهجة في اتّقتك في قوله: (٥٤٩/١).

تَقَتْك على الأكتاف أبطالها القنا ....

وهي لهجة تميم وأسد[١٢].

وكذا وردت لغة أكلوني البراغيث في قوله: (١/٥٤٩).

نكصن على أفواههن المعابل

ولتخفيف النطق بالفعل على رأي الخليل استخدم «لم تُبَلْ» في قوله: (٢/٥٤٨).

إذا أنت أعطيت السعادة لم تُبلْ ....

وقصر الممدود في قوله: (٤/١٩٠١).

«أم ليس ينفعْ في أولاك ألوك»

وهي لهجة أهل نجد يقولون: ألاك وبعضهم يقول: ألا لك[١٣].

واستخدم الإبدال أيضاً كإبدال الهاء من الهمزة وهي لهجة طيء في قوله ٤/١٨٧٥.

تَهِنّ سليمى أنْ أصاب بعيرها هزال فما إن بالسنام هَنَانَهْ

أي تئنّ. وقد وردت هذه اللهجة في قراءة الآية ﴿ هياك نعبد وهياك نستعين ﴾ بالهاء في موضع الهمزة قيل فيها: «وهي لغة قليلة أكثر ما تقع في الشعر»[١٤] واستخدم أيضاً إبدال العين نوناً في قوله (٤/١٦٠٦).

لمن جيرة سيموا النوال فلم ينطوا يظلّهم ما ظل ينبته الخط

فالانطاء هو الإعطاء وكذا قرئت «إنا أنطيناك الكوثر» وهي لهجة يمنية كما ذكر الخوارزمي في شرحه سموها الاستنطاء ونسبها الرواة إلى قبائل سعد بن بكر وهذيل والأزد والأنصار[١٥].

الضمير واستخدامه:

الضمير وبعض استخداماته في العربية كان موضع خلاف بين النحويين يقبلونه حيناً ويرفضونه ويضعفونه حيناً آخر ويصفونه بالضرورة التي تكون في الشعر فعوده على متأخر أو قيام المظهر مقامه أو ذكره دون ذكر ما يعود عليه وإنما

يعرف بقرائنه في التعبير أو استخدام المتصل منه مكان المنفصل أو العطف على المتصل. . ونحن واجدون كل هذه الألوان من الاستخدام في الشعر العربي عامة وفي سقط الزند خاصة. فأبو العلاء امتاز بوعيه الواسع للغة واستخدامه الواسع أيضاً لأساليبها.

فمن عود الضمير على متأخر قوله (١٠٣٧/٣):

رويـداً عـليهـا إنها مـهـجـات   وفي الـدهـر محيا لامـرىء وممـات

فقد أضمر في «عليها» ولم يكن للمهجات ذكر سابق فعاد عليها كما هو في قول المتنبي:

أعيـذهـا نـظرات منـك صـادقـة   أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم

ومن هذا قول أبي العلاء أيضاً ٣/٩٧٧).

تـعـب كـلـهـا الحيـاة فـما أعـ   ـجـب إلا من راغـب في ازديـاد

وفي هذا البيت تأخير المبتدأ وهو الحياة .يذكر في موضعه.

وقوله أيضاً: (١١٢/١).

ومـر بفـراق شيمتهـا الليـالي   تجبـك إلى إرادتـك امتـثـالا

فالضمير في «شيمتها» عائد على الليالي وقد علل النحويون مثل هذا على أنه عائد على متأخر لفظاً متقدم رتبة لأن الظرف والجار والمجرور حقه أن يكون بعد المفعول به كما قال المبرد[١٦].

ومثله قوله: (٥٥٨/٢).

نلوم عـلى تبـلدهـا قلوبـاً   . . . .

ومثله قوله: (٤٧٣/١):

يـرومـك والجـوزاء دون مـراحـه   عـدو يعيب البدر عنـد تمـامـه

وقوله: (٦٥٠/٢).

حيّ من أجـل أهـلهنّ الـديـارا   وابـك هنْـداً إلا النؤي والأحجـارا

ومثل تلك الشواهد قول المتنبي:

يـقـود بـلا أزمتِـهـا الـنـيـاقـا

وقول ذي الرمة:

ولم أمـدح لأرضيـه بشـعـري   لئيـماً يـطلب الحلق الـنـدخـالا

* * *

ومن إقامة المظهر مقام المضمر قوله: (٤/١٣٥):

وقـد تبـينّ قـدري أنّ معـرفتي   من تعلمين سترضيني عن القـدر

القدر بسكون الدال وفتحها واحد استخدمها أبو العلاء هنا بلفظيها، فاستخدام القدر في القافية وهي تكرار للسابقة كان يمكن أن يستغني عنه بالهاء بقوله: «سترضيني عنه» وليس بذلك ضير ما دام التعبير بعيداً عن الالتباس فالإتيان بالمضمر أخف وليس فيه التباس من تكرير المظهر كما قال ابن جني[١٧].

ومن باب إقامة المظهر مقام المضمر قوله أيضاً (٣/٩٨٩):

ذا بنـان لا تلمس الذهب الأحـمر   زهـداً في العـسـجـد المستـفـاد

وأصل الكلام كما قال الخوارزمي شارح السقط: «زهداً فيه»، إلا أنه المعري واتساع آفاق تعبيره.

ومن ذلك أيضاً قوله (٤/١٩٥٦):

لهـا حَلقٌ ضيق لـو أن وضيـنـه   فؤادك لم يحضـر بقلبك هـاجس

أي به هاجس.

* * *

وقد استخدم الضمير دون ذكر ما يعود عليه وإنما هناك قرائن سياقية دالة

عليه، لذا اختلفت تقديرات الشراح لما يعود عليه مثل هذا الضمير غير أن التقديرات لا تتناقض. ففي قوله (٨٨/١):

فقل لمجيلها فوق الأعادي إذا ما لم يجد فرس مجالا

«ها» تعود على الخيل ولم يكن لها ذكر وإنما كان حديثه عن الحرب ووصفه لأسبابها يوحي بها.

وكذا قوله (٦٠٣/٢):

ولم يجلبوها من وراء ملطية[١٨] تصدَّع أجيال بها وإكام

فالضمير في يجلبوها عائد إلى الخيل ولم يتقدم لها ذكر كما قال التبريزي أحد شراح السقط. أما الخوارزمي فقال إنه للكتائب.

ومن استخدامه المتصل بعد لولا قوله (٣٦٠/١):

ولولاك لم يُسلم أفامية الردى وقد أبصرت من مثلها مصرع الردي

هذا الضمير الذي اختلف فيه النحويون فالكوفيون جعلوه في موضع رفع والبصريون جعلوه في موضع خفض أما المبرد فقد غلّط الاستعمال وأوجب أن يأتي بعد لولا المتصل[١٩].

ومن عطفه المظهر على الضمير المتصل دون توكيده قوله: (٦٠٨/٢):
كفى بخضاب المشرفية مخبراً بأن رؤوساً قد شقين وهامُ

عطف «هام» على الضمير المتصل في «شقين» وهو مما أجازه النحويون الكوفيون ولم يجزه البصريون إلا على قبح في ضرورة الشعر[٢٠].

صرف الممنوع من الصرف ومنع المصروف:

وافق هنا في تعبيره الكوفيين الذين أجازوا صرف الممنوع من الصرف إلا «افعل منك»[٢] وأجازوا أيضاً منع المصروف في ضرورة الشعر ولم يجز ذلك البصريون[٢٢].

ففي قوله: (٤/ ١٧٥٦):

تردّها أسغب من جذوة وإن غدت آكل من خَضّم

صرف «خضّم» وهو غير مصروف كما قال الخوارزمي لما فيه من وزن الفعل المختص بالعلمية وجعل صرفه هنا لضرورة الشعر:

أما قوله (٢/٨٧٣):

لولا انقطاع الوحي بعد محمد قلنا محمدُ من أبيه بديل

فقد منع «محمد» من الصرف، وهذا على مذهب الكوفيين والأخفش كما ذكرت.

الفصل بين المسند والمسند إليه:

وهذه صفة من صفات اللغة الفنية عامة ومن ميزات لغة الشعر خاصة. فإذا كان هذا اللون من التركيب في أسلوب أبي العلاء فهو ليس خاصاً به وإنما هو أسلوب عام لدى الشعراء إلا أن أبا العلاء أكثر منه إكثاراً ظاهراً. فمرة تجد ذلك جمالاً في فن التعبير وأخرى تدعوه إليه ضرورة القافية الموحدة والوزن على الرغم من كونه أبا العلاء وما نعلم من مقدرته على التصرف في اللغة وأساليبها.

وقد وقف ابن جني من الفصل بين الفعل وفاعله والمبتدأ أو خبره موقفين، فاستقبح ما كان الفصل فيه بأجنبي بحيث يكون التعبير به غامضاً معقداً لأن الفاعل ألصق بفعله والمفعول أيضاً بعد الفاعل والمضاف بالمضاف إليه وهكذا، ثم عاد فجعل هذه الضرورات على قبحها ليست دليلاً قاطعاً على ضعف لغة الشاعر ولا على قصوره عن اختياره الوجه الناطق بفصاحته[٢٣].

ولدى المعري من هذا الفصل بمختلف ألوانه وصوره غير قليل. فمن الفصل بين الفعل وفاعله أو الوصف وفاعله أو مفعوله قوله (٢/٤٧٣):

يرومك والجوزاء دون مرامه عدو يعيب البدر عند تمامه

فيه فصل بين الفعل «يرومك» وفاعله «عدو» بجملة الحال كما فيه ضمير في مرامه عاد على متأخر كما سبق.

وقوله (٢/٤٨٦):

وهل يدّعي الليل الدحوجي أنه   يضيء ضياء الشمس شهب ظلامه

الفعل «يضيء» لو وقفنا عليه انصرف إلى ضمير يعود على الليل إلا أنه جاء بعده مفعول مطلق ثم لفظة «شهب» التي هي فاعل يضيء وهي مضافة إلى مضاف إلى الضمير العائد إلى الليل.

وفي قوله (٣/١٢١٦):

يلوذ بأقطار الزجاجة بعدما   أريقت لما أهديت في الكثر أمثالُ

ترى أن الفعل في أول البيت والفاعل قافيته.

وفي قوله (٣/١٢٣٢):

بكت فكأن العقد نادى فريدُه   هلم لعقد الحلف خلفٌ وخلخال

الفعل «نادى» والفاعل «قلب» وواضح هذا الجهد الذي يبذله قارىء البيت لفهمه. و«أل» التي في «العقد» اختلف رأي البصريين فيها عن الكوفيين حيث يقدر البصريون «منها» بعدها. أما الكوفيون فهي لديهم ضمير نابت الألف واللام منابه فالتعبير على مذهبهم: فكأن عقدها.

وفي قوله (٣/١٢٦٤):

أودى فليت الحادثات كفاف   مال المسيف وعنبر المستاف

فصل بين الفعل وفاعله بجملة ليت مع اسمها وخبرها.

وفي قوله (٤/١٥٢٣):

فيا من لناج أن يبشر سمعه   بأسفار داج ربُّ تاج مرصَّع

نراه يراعي المجانسة بين ناج وداج وتاج فكان نظام تعبيره كما كان من الفصل بين الفعل «يبشر» وفاعله «ربٌّ».

وفي قوله (٤/١٧٤٩):

يحمل منها صاديا سابح مثل غدير الديمة المفعم

فصل بالحال وقد تقدمت لأنها من الفاعل النكرة.

* * *

ومن الفصل بين الفعل ومفعوله قوله (٢/٦٠١):

تمدُّ لتقبض القمرين كفاً وتحمل كي تبذَّ النجم زادا

فصل بجملة «لتقبض القمرين» في صدر البيت وبـ «كي يبذ النجم» في عجزه.

المبتدأ والخبر وما في موضعهما:

قرر النحويون نظام الجملة العربية ومواضع أجزائها من مبتدأ وخبر وفعل وفاعل.. فالنكرة لا يُبْدَأ بها «لا يُبْدَأ بما يكون فيه اللبس» كما قال سيبويه ثم قال: «وقد يجوز في الشعر وفي ضعف من الكلام» [٢٤]، وجواز سيبويه وغيره لم يكن إلا لوجود هذا الأسلوب في الشعر وجعل ابن هشام هذا وما سيأتي بعده من تقديم ما حقه التأخير من فنون كلام العرب [٢٥].

نحن واجدون هذا لدى المعري وواجدون أيضاً اعتراض بعض شراح السقط عليه لمخالفته القياس كما قالوا. ففي قوله (١/٢٠٠):

تخبُّ بك الجياد كأنَّ جوناً على لبَّاتهنَّ الأرجوان

اسم كأنَّ نكرة وخبرها معرفة وهو «الأرجوان» قال الخوارزمي فيه: «هذا على عكس القياس».

وكذا في قوله (٢/٨٥٤):

مضمخاً ينظر في عطفه ... كأن مسكاً لونه الأسحم

وقوله (١٠٨٣/٣): كأن حراماً أن تفارق صارماً..

***

واستخدم الوصف مبتدأ غير معتمد على نفي أو استفهام وقد جوَّز ذلك الكوفيون ومنعه البصريون في قوله (١/١٨٥):

ويطلب منك ما هو فيك طبع ... ومطلوب من اللسن البيان

فالبصريون يرون أنَّ «مطلوب» خبر مقدم «والبيان» المبتدأ. وحكى سيبويه من كلام العرب: تميمي أنا ومشنوء من يشنؤك [٢٦].

ومن تقديمه الخبر قوله (٩٧٧/٣):

تعب كلها الحياة فما أعـ ... ـجب إلا من راغب في ازدياد

وفيه أيضاً تقديم المبتدأ الثاني «كلها» على الأول أو البدل على المبدل منه.
ومن هذا أيضاً قوله (١/٤٦٧):

عش فداء لوجهك القمران.

* * *

ومن استخدامه تقديم ماحقه التأخير، وقد جعل الخوارزمي ذلك من تجاسر الشعراء قوله (١٢٤٩/٣)::

إذا قدحت فالمشرفي زنادها ... وإن هي حُشَّت فالعوامل أجذال

قال الخوارزمي: كان من حق الكلام أن يقول: فزنادها المشرفي وأجذالها العوامل. «لكن الشعراء على مثل ذلك يتجاسرون»[٢٧].

ومن هذا الباب في التقديم الذي جعله الخوارزمي أيضاً خطأ وصوَّبه قوله (١٠٢٢/٣):

يخوض بحراً نقعه ماؤه ... يحمله السابح في لبده

قال: «نقعه ماؤه» كذا وقع في النسخ والصواب «ماؤه نقعه».

* * *

واستخدم الإخبار بالمذكر عن المؤنث في قوله (٣/١٢١٢):

معانيك شتى والعبارة واحد فرندك مختال وطرفك مختال

وقد أوَّل البطليوسي ذلك في قوله: «والعبارة لفظ واحد»[٢٨] ومن استخدامه التذكير بدلاً من التأنيث قوله (١/٢٦٢، ٢٦٣):

أشحن وقد أقمن على وفاز . ثلاث حنادس يرعَيْنَ شيحا

ذكر «ثلاث» وكان عليه أن يؤنثها لأن المعدود مذكر. وقد أوَّله الشراح بأن المقصود بالحنادس الليالي ولما كان المعدود بمعنى التأنيث ذكر العدد وهو تأويل غير مرضي[٢٩].

ومن تأنيثه المذكر وقد أوَّله الشراح قوله (٢/٧٨٦):

مياه لو طرحت بها لجينا ومشبهها لميزت انتقاءا

قال الخوارزمي: أنث اللجين على قصد الفضة مع أن تذكير الضمير فيه لا يكسر البيت، ليوافق فيه الضمير في «لميَّزت» من حيث التأنيث.

ومن استخدامه صفة المؤنث للمذكر قوله (١/٤٥٧):

فاغتبقنا بيضاء كالفضة المحض وعفنا حمراء كالأرجوان

قال البطليوسي: أراد بالبيضاء الماء وأنث صفة الماء لأنه يقال ماء وماءة. وأكبر ظني أن هذا الاستخدام كسابقه للتوافق بين صيغتي بيضاء وحمراء والانسجام الموسيقي في البيت على الاحتمال الذي ذكره البطليوسي في المعنى.

* * *

وقد استخدم حذف الخبر للإيجاز واكتفى بالسياق دالاً عليه في قوله (٣/ ٢٨٠):

عُقِرت ركائبك ابن دأية غاديا أيُّ امرئ نطق وأيُّ قواف

ويفهم الخبر في أسلوب التعجب هذا: أي امرىء أنت؟ وأي قواف قوافيك؟! ومن حذفه الخبر قوله (٣/ ١٣٣٠):

إذا نأت العراق بنا المطايا ... فلا كنا ولا كان المطي

وقوله (٣/١٣٥٥):

وما ذاد عنيٍّ النوم خوف وثوبها ... ولكنَّ جرساً جال في أذني سِمْعِ

* * *

وقد كثرت تأويلات النحويين في الخبر بعد «لولا» في قوله (١/١٠٤):

يذيب الرعب منه كل عضب ... فلولا الغمد يمسكه لسالا

فلحَّنه جماعة من النحويين أوجبوا حذف الخبر بعد لولا، وقدَّر ابن هشام «يمسكه» بدل اشتمال أو جملة معترضة وقيل إنه حال وردَّ ابن هشام هذا القول بقول الأخفش إنهم لا يذكرون الحال بعدها [٣٠].

أساليب أخرى من التقديم:

ومما ورد من فنون تعبيرية ما كان موضع خلاف بين النحويين وما اقتضاه المقام والضرورة، تقديم المتعلقات والمنصوبات من ذلك تقديم متعلق فعل منصوب بلن في قوله (٣/١٤٠١):

ستحمل ناجيات العيس مني ... صديقاً عن ودادك لن يحولا

قال الخوارزمي في تقديم «عن ودادك» على قوله «لن يحولا»: شيء من النبوة.

وكان أبو العلاء مولعاً بتقديم المتعلقات ومنها متعلقات تردد النحويون في قبولها كمتعلق المصدر المتأخر، لذا كانوا يضطرون إلى تقدير فعل لتعليق المخفوض بالأداة كما فعلوا مثلاً في تأويل الآية الكريمة ﴿وبالوالدين إحساناً﴾

[٨٣ ـ البقرة] قالوا: أي أحسنوا بالوالدين إحساناً[٣١]. ومن ذلك قول أبي العلاء (١/ ٤١):

مواصلة بها رحلي كأني ... من الدنيا أريد بها انفصالاً

وقوله (٣/ ١٣٦٩):

كفى بشحوب أوجهنا دليلاً ... على إزماعنا عنك الرحيلا

وكذا قوله المتقدم (١/ ١٨٥): ومطلوب من اللسن البيان.

ونظيره (٢/ ٨٦٧): والسير من حلب إليك رحيل.

ومن تقديمه المنصوبات تقديمه المفعول وجعله بين اسم إنَّ وخبرها في قول (٤/ ١٨٧٤):

ألم تعلمي أني مدامةَ بابل ... هجرت ولم أقبل خبيئة عانه

وذكره المنصوب بعد «لو» مما اضطر البطليوسي شارح السقط أن يذهب في تأويله مذاهب في قوله (٤/ ١٦٦٤):

ولو صنعاء كنت بها لهزَّت ... هواي إليك نوق أو جمال

ومن تقديمه المستثنى على المستثنى منه قوله (٣/ ١٣٨):

تهون عليه غيرها السكرات

ومثله قوله (٣/ ١٠٥٢):

وليس لها إلاَّ الغمود حجال

الحال والمصدر المنصوب:

كان أبو العلاء يكثر من هذين في شعره وقد استخدمها بمختلف فنون الاستخدام. فالحال استخدمها مفردة واستخدمها جملة مثبتة ومنفية واستخدمها

شبه جملة، وتتعدد الأحوال أحياناً في البيت الواحد وتتداخل كما في قوله (٢/٦٨٣):

أمامك الخيل مسحوباً أجلتها   من فاخر الوشي أو من ناعم الشرق

قال الخوارزمي: «أمامك الخيل» جملة الحال من الضمير في ترى في البيت السابق و«مسحوباً أجلتها» حال أخرى من الخيل وهما متداخلان.

ومثل هذه الحال الثانية التي لم تطابق صاحبها في التأنيث والجمع لأنها جارية على غير ما هي عليه قوله (١/٢٢٤):

إبق في نعمة بقاء الدهور   نافذ الأمر في جميع الأمور
خاضعاتٍ لك الكواكب تختص   حواليك بالمحل الكبير

«خاضعات» حال من الضمير في «ابق» وهو مفرد مذكر والحال جمع مؤنث. وكان يميل إلى الإكثار من تقديم الحال على صاحبها النكرة كما في قوله (٣/١٠٥٦):

وهل طلعت شعث النواحي عوابساً   رعالٌ ....

وكذا في قوله (٤/١٧٤٩):

يحمل منها صادياً سابح   ....

ومن مجيء جملة الحال دون واو وهو قليل كما يقول الخوارزمي قوله (١/٤٦٧):

عش فداء لوجهك القمران   فهما في سناه مستصغران

* * *

أما استخدامه للمصدر المنصوب يكثر منه كثرة واضحة. والمعاني التي استخدم المصادر لها تتنوع بتنوع الموضع والموقف. فأحياناً يستخدمه للحال كاستخدام «جهدي» في قوله (٢/١٨):

تخيَّرت جهدي لو وجدت خياراً   ....

وكثيراً ما يستخدمه مفعولاً له أو تمييزاً والشراح على خلاف فيهما كما في قوله (١/٤٤):

تكاد سيوفه من غير سلّ تجدّ إلى رقابهم انسلالا

وقوله (١/٦٧):

ويغني الدرع لبساً واليماني صحاباً والرديني اعتقالاً

وقوله: (١/٦٨): بضوء الصبح خالقه ابتهالاً.
وقوله (١/٢١٠): أجدّ به غواني الجن لعبا.
وقوله (٢/٦٢٨): أجدّ إلى أهل السماء مزارا.

* * *

واستخدم المصدر أحياناً في موضع الاسم كما في قوله (٢/٤٧٩):

كأنك حوض المزن طأطأ نفسه إلى ورده حتى ارتوى من سجامه

فالورد تسمية بالمصدر وأراد الورّاد.

وكذا قوله (٤/١٧٦٤):

تزاحم الزرق على وردها تزاحم الورد على زمزم

إضافة الصفة إلى موصوفها:

إضافة الصفة إلى موصوفها اسلوب في التعبير نجده مثلاً لدى أبي تمام وهو ممن تأثر أبو العلاء بهم كما ذكرت، نجده في بائيته في فتح عمورية:

لقد تركت أمير المؤمنين بها للناس يوماً ذليل الصخر والخشب
غادرت فيها بهيم الليل وهو ضحى يشله وسطها صبح من اللهب

قوله ذليل الصخر وبهيم الليل.. غير أننا نجد أبا العلاء يكثر من هذا الأسلوب التعبيري إكثاراً يلفت نظر دارسه كما في قوله (١/١١٤):

يا ساهر البرق أيقظ راقد السمر ....

وقوله (١/١٣٨):

ولو تقدم في عصر مضى نزلت في وصفه معجزات الآي والسور

وقوله: (١/٢٠٩): به غرقى النجوم فبين طاف...

وقوله (٣/١٠٢٣): ... على طويل الباع ممتدة.

وقوله (١/٤٢٥): عللاني فإن بيض الأماني..

كما استخدم إضافة المشبه به إلى المشبه في قوله (١/١٧٥):

ولاحت من بروج البدر بعدا بدور مهاً تبرجها اكتنان

إعمال اسم الفاعل:

استخدم المعري المنصوب بعد اسم الفاعل ولم يكن معتمداً على ما قرره النحويون. فاسم الفاعل عند النحويين لا يعمل إلا إذا اعتمد على خمسة أشياء ذكرها ابن مالك في قوله:

وولي استفهاماً أو حرف ندا أو نفياً أو جاصفة أو مسنداً [٣٢]

أما أبو العلاء فقد استخدمه عاملاً دون هذه الشروط في عدة مواضع. وقد جعل الخوارزمي شارح السقط هذا وغيره مما ورد في الشعر حجة على النحويين في إعمال اسم الفاعل. ففي قوله (١١/١٨٦):

وممتحن لقاءك وهو موت وهل ينبي عن الموت امتحان

نصب «لقاءك» بـ «ممتحن».

وقوله (١/٣٤٤):

سهرت وقد هجع الدليل بلابس بُرْدَ الحباب مُعيدِ فعل الضيغم

نصب «برد الحباب» بـ «لابس».

وكذا قوله (٤/١٦٠٨):

بنازلة سقط العقيق بمثلها دعا أدمع الكندي في الدمن السقطُ

نصب «سقط العقيق» بـ «نازلة».

وقد أوَّل النحويون أمثال هذه المواضع في شواهد الشعر بتقدير موصوف كما تأولوه في قول الأعشى:

كناطح صخرة يوماً ليوهنها فلم يضرها وأوهى قرنه الوعل

وقول ابن هرمة:

كتاركة بيضها بالعراء وملبسة بيض أخرى جناحا

ففي هذا التأويل أدخلوا هذه المواضع من الاستخدام في واحد مما ذكر من الشروط. والنحويون كثيرو التأويل ليحافظوا على اطراد قواعدهم.

أفعل التفضيل:

لأبي العلاء استخدامان لأفعل التفضيل كانا موضع خلاف لدى النحويين. أحدهما جعله ناصباً لمفعول في قوله (٢/٥٨٦):

عمدت لأحسن الحيين وجهاً وأوهبهم طريفاً أو تلادا

والنحويون لم يجيزوا ذلك إلا بعد تقدير فعل بعده وعلى هذا أوَّلوا قول العباس بن مرداس:

أكرَّ وأحمى للحقيقة منهم وأضرب منا بالسيوف القوانسا

كأنه قال نضرب القوانس، وهو تأويل لطرد قواعدهم كما ذكرت وقد شرح البطليوسي والتبريزي بيت المعري على ذلك. أما الخوارزمي فإنه وصف التركيب دون تأويل قائلاً: «اعمل أفعل التفضيل وهو أوهبهم في «طريفاً» ومثل له بقول العباس بن مرداس السابق [٣٣]، وهو الأسلم منهجاً.

أما الاستخدام الآخر فهو استخدامه أفعل التفضيل مضافاً مع «من» في قوله (١٠٧٢/٣):

فــزينتمــاهــا في البــلاد وزادهــا أحقَّكما بالفضـل من كل فـاضـل

وأفعل التفضيل إذا اتصل بـ «أل» أو أضيف إلى معرفة له عند النحويين أن ترد معه «من» التفضيلية ولذا أوَّلوا قول الأعشى:

ولـست بـالأكـثر منهم حصى وإنمـا الـعـزة لـلكـاثـر

بأن «أل» زائدة والأصل: ولست بأكثر منهم... [٣٤] وقد رد ابن جني قول الجاحظ في اعتراضه على النحويين في اجتماع الألف واللام و «من» في هذا البيت بأن «من» فيه ليست التي تصحب أفعل للمبالغة وقد جعلها كالتي في قولنا: أنت من الناس حر [٣٥] أي للتبعيض.. أما بيت المعري فقد جعله الخوارزمي شارح السقط لحناً إعرابياً.

الفعل وصور من استخدامه:

ومما استخدمه أبو العلاء من الأفعال وكان للغويين اعتراض على أشياء منها تعديته الفعل استأسر في قوله (١٠١٢/٣):

تستـأسـر العقبـان في جـوهـا وتـنـزل الأعـصـم مـن فـنـده

قال الخوارزمي: استأسر للعدو إذا انقاد. وأما استأسره متعدياً فلم اسمعه إلا في بيت أبي الطيب:

يستـأسـر البـطل الكمي بنـظرة ويحـول بـين فؤاده وعـزائـه [٣٦]

ومن ذلك أيضاً عطف الأمر على الماضي والمضارع على الأمر، وقد منع البيانيون عطف الخبر على الإنشاء وبالعكس وكذا منعه أكثر النحويين وأجازه بعضهم كأبي حيان مستدلاً بشواهد من الشعر [٣٧].

فمن عطفه الأمر على الماضي قوله (٦٦٨/٢):

إذا أدرك البـين السمـاك ظعنتم وخوضـوا المنـايـا والسمـاك مقيم

وقد أول شراح السقط هذا فالتبريزي قال: أراد فأظعنوا وخوضوا وكذا الخوارزمي.

ومن عطفه المضارع على الأمر قوله (١١٢٤/٣):

إن كنت مـدعيـاً مـودة زينـب   فاسكب دموعك يا غمام ونسكبِ

وقد أوَّل شراح السقط قوله هذا أيضاً بأن «نسكب» عطف على محل جواب الشرط الجازم أو أنه مجزوم بإضمار لام الأمر. ومعروف أن ما خرج على قواعد النحويين ردوه إليها بالتأويل والتقدير.

* * *

وقد استخدم مجموعة من الأفعال على صيغة أفعل بمعنى فَعَلَ وصيغة أفعل الرباعية تميل إليها تميم وربيعة وقيس وأسد وأهل نجد. أما أهل الحجاز فيميلون إلى فَعَلَ الثلاثي [٣٨].

وقد استخدم أيضاً فَعَلَ بمعنى أفعَلَ واللغويون على خلاف في هاتين الصيغتين في الفعل أحياناً أهما بمعنى أم بينهما خلاف[٣٩] وقد ذهب بعض الباحثين إلى أن استعمال صيغة الرباعي بدلاً من الثلاثي ظاهرة مألوفة في اللهجة الدارجة [٤٠] لذا فضَّل الثلاثي في الاستعمال على الرباعي إن كانا بمعنى لأنه أدخل في الفصيح.

ومما استخدمه على أفعَلَ: أجَدَّ بمعنى جدَّ في قوله (٢١٠/١):

أجـدَّ بـه غـواني الجن لـعيـاً   فـأعجلها الصبـاح وفيـه جـان

فجدَّ في الأمر وأجدَّ بمعنى ترك الهوينى ولزم القصد [٤١].

وكذا في قوله (١٣٧/١):

ألاح وقـد رأى بـرقـاً مـليحـاً   سرى فـأتى الحمى نضـواً طليحاً

لاح البرق وألاح بمعنى [٤٢].

وقوله (٣/١٣٤١):

وما أورقت أوتاد دارك باللوى ودارة حتى أسقيت سبل الدمع

أسقيت بمعنى سقيت حكاها أبو عبيدة وأنشد قول لبيد:

سقى قومي بني مجد وأسقى [٤٣]........

ومنهم من فرق بينهما روى الخوارزمي شارح السقط السقي فيها لشفتيك والإسقاء لدابتك وهو يشبه قول الأصمعي [٤٤].

ومما استخدمه من الثلاثي بمعنى الرباعي «سلك» في قوله (١/٢١٩):

ويسلك رمحه في كل باغ كما سلك المضيقَ الأفعوان

فسلكه وأسلكه لهجتان عند كثير من أهل اللغة [٤٥].

وكذا قوله (١/٢١٧):

فكن في كل نائبة جريئاً تصب في الرأي إن خطىء الهدان

فخطىء وأخطأ وإن فرق بينهما بعض اللغويين [٤٦].

وكذا الفعل «يحزن» في قوله (٣/١٢٣٤):

وهل يَحزُنُ الدمعَ الغريب قدومه على قدم كادت من اللين تنهال

فحزنه الأمر وأحزنه بمعنى [٤٧] وجعل البطليوسي الثلاثي منها أفصح فهي لهجة أهل الحجاز كما ذكرت.

من استخداماته الأدوات:

الجملة العربية غنية بالأدوات المستخدمة لشتى المعاني فهي بالإضافة إلى مواقعها في الجملة تؤدي معاني فيها وقد تكون هذه المعاني ضرورة لفهم الجملة إذ لا تفهم كما يريد المتكلم إلا بها. ومن هذه الأدوات ما هي للوصل والربط ومنها ما هي أدوات خفض وإضافة ومنها ما جعله النحويون شبيهاً بالأفعال ومنها أفعال جامدة أو مركبات تؤدي النفي وغير ذلك مما هو مفصل في كتب اللغة

والكتب المخصصة لدرسها. والتصرف في استخدام هذه الأدوات في أساليب العربية كثير أيضاً فقد يستخدم بعضها في معنى الآخر وقد يقوم بعضها مقام الآخر ووفقاً لقدرة المتكلم أو الأديب يكون هذا التصرف . وأبو العلاء كان له تصرف واسع في أساليب اللغة وكان له تصرف في استخدام الأدوات أيضاً. ولقد فتح ابن جني أبواباً في خصائصه لبيان توسع العرب في استخدام الأساليب فهو دليل «على قوة تداخل اللغة وتلاحمها واتصال أجزائها وتلاحقها [٤٨]. . ».

وكذا فعل ابن هشام في المغني كما سبق ذكره فقد فتح أبواباً أيضاً لفنون كلام العرب وملح كلامهم وما كان يجري فيه من أساليب تبتعد شيئاً عن المقاييس العامة أحياناً وقد تخرج على النظام المألوف في الاستخدام وقَبلَها سيبويه في مواضع كثيرة في كتابه. كل ذلك للإحاطة بالعربية وأساليبها المختلفة. وأكثر هذه الأساليب التي تدرج في أبواب خاصة بها هي في ضمن لغة الشعر. فللشعر قوانينه واضطراراته التي لا توجد في غيره من ألوان التعبير. .

ومما استخدمه المعري من ذلك ألفاظ أعطيت حكم غيرها فاستخدمت مثلها وهو ما سماه ابن هشام بتقارض اللفظين في الأحكام [٤٩] كإعطاء «عسى» حكم «لعل» في قوله (٢/٧١٣):

عساك تعذر إن قصرت في مدحي ... فإن مثلي بهجران القريض عسي

فكلاهما يستخدم للترجي ومن شواهد سيبويه:

يا ابتا علك أو عساكا .

والنحويون يقولون: الأجود فيها، عسى أنت.

كما استخدم «لعل» استخدام «عسى» في قوله (٢/٥٥٥):

لعلك أن تشن بها مغاراً ... فتنجحَ أو تجشمها طرادا

جعل خبر لعل فعلاً مضارعاً مقروناً بـ «أن» كخبر عسى وجعل سيبويه ذلك من لغة الشعر [٥٠].

وكذا قوله (٢/٨٨٩):

لعل نواها أن تريع شطونها وأن تتجلى عن شموس دجونها

وقوله (٤/١٨٥٢):

لعله أن يجيء مدرعاً يوم رجوع النفوس في الرمم

* * *

واستخدم «ليس» التي تستخدم للنفي استخدام حرف النفي «لا» كما تستخدم أفعال الزمن كان وأخواتها في قوله (٢/٥٦٤).

فلا هطلت علي ولا بأرضي سحائب ليس تنتظم البلادا

وهي في قول المتنبي بهذا المعنى:

فليس يرفعه شيء ولا يضع

* * *

واستخدم «في» بمعنى «على» في قوله (١/٣٩٣):

بأي لسان ذا مني متجاهل عليَّ وخفق الريح في ثناء

قال البطليوسي: كان اللائق أن يقول: وخفق الريح عليَّ ثناء لأن المستعمل في اللغة أن يقال: «أثنيت عليه» ثم علل استعماله هذا واستشهد بالآية الكريمة ﴿ولأصلبنكم في جذوع النخل﴾ [٧١ - طه].

كما استخدم «إلى» «وعلى» إحداهما بموضع الأخرى في قوله (٣/١٠٤٩):

فجاش عليها البحر وهو كتائب وخرَّت إليها الشهب وهي نصال

ونقده الخوارزمي في ذلك لأن الشهب تخر عليها والكتائب تجيش إليها والضمير «ها» يعود إلى «حارم» الموضع القريب من انطاكية.

* * *

واستخدم الكاف في موضع مثل في قوله (١/٢٦٥):

فـأقسم مـاطيـور الجـو سحـماً كـهـنَّ ولا نـعـام الـدوِّ روحا

جعل البطليوسي شارح السقط ذلك ضرورة اضطرها لأن سيبويه لا يجوز انتهاكه وقد استشهد سيبويه لاتصال الكاف بضمير المخاطب بقول الشاعر:

وصاليات ككما يؤثفين

وقال: «وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهاً» (٥١).

* * *

واستخدامه «عن» في قوله (١/٢٥):

أعن وخـد القلاص كشفت حـالا ومن عنـد الـظلام طـلبت مـالا

واختـلاف شارحي السقط في تـأويلها واعتـراض الخـوارزمي عليهـا قائلًا: «حق عليه أن يختص الكشف بما يليق به من الألفاظ كالسجف».. لأنك لا تقول رفعت الحال عنه. والحق أن لغة الشعر ومجازاتها تحتمل ما لم يحتمله تفسير الخوارزمي هذا.

* * *

كما استخدم زيادة «مِن» في الإيجاب في قوله (٢/٨٥٣):

حتى بـدا الفجـر بـه حمـرة كصـارم غـيِّر منـه الـدم

«من» في منه زائدة على وجه من التفسير وزيادتها في الكلام المثبت مذهب الأخفش الأوسط والكوفيين (٥٢) ويحتمل أن يكون معناها التبعيض.

واستخـدم الفـاء في جـواب الاستفهـام دون نصب المضـارع في قوله (٢/٨٢٤):

خيلك طـول الـزمـان قـائلة أمـا لـذا غـايـة فيقصـدهـا

قال الخوارزمي: القياس في قوله: «فيقصدها» النصب لأنه وقع في جواب

الاستفهام ثم علل ذلك بأن أبا العلاء هنا قد ضمنه معنى التمني فأجراه مجراه. والحق أن النحويين لم يتفقوا على ذلك فمنهم من عدها هنا للاستئناف وابن هشام عدها للعطف [٥٣].

* * *

واستخدم «أل» المعوضة عن الإضافة على مذهب الكوفيين في قوله ١/٧٤:

ولما لم يسابقهن شيء من الحيوان سابقن الظلالا

قال الخوارزمي: «اللام في «ظلالا» ينصر مذهب الكوفيين من أنه عوض عن الإضافة . إذ لا يجوز أن يكون لتعريف العهد ولا لتعريف الجنس». وقد مر شيء من ذلك.

* * *

كما استخدم الواو مقحمة على جملة الصفة في قوله (١/٤٠):

ولا سار في عرض السماوة بارق وليس له من قومنا خفراء

الواو في «وليس له» مقحمة وفائدتها، كما قال الخوارزمي، توكيد لصوق الصفة بالموصوف.

* * *

وبالرغم من سعة معرفة المعري باللغة وسعة محفوظه منها وسعة تصرفه فيها كان كثيراً ما يستخدم الواو و«أو» لتكملة البيت والإتيان بمكرر في المعنى. وهذه صفة عامة لدى الشعراء بسبب وحدة الوزن والقافية. ولا أقول أن ذلك يأتي إقحاماً وعيباً وإنما كثير منه جاء في موضعه إلا أن هذه الصفة واضحة فيه وذلك في مثل قوله (٢/٦٣٥):

غدون بحوراً للردى وغمارا

وقوله (٢/٨٦٠):

يسأل ما الشأن ويستفهم

وقوله (٤/ ٦٦٩):

يقينا لا يظن ولا يخال

وقوله (١/ ٣١٠):

من الظلماء غل أو صفاد

ويمكن أن نعد هذا من قبيل التكرار.

الهوامش

(١) انظر الخصائص ١/٣١١،٣١٢.

(٢) كتاب الإنصاف والتحري لابن العديم (ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء) ص ٤٨٥.

(٣) انظر، الفصول والغايات ص٧٨، رسالة الغفران ١٧٩، ٢٥٤، ٣٥٥. وانظر أيضاً بحث «الفكر اللغوي في رسالة الغفران للدكتور صاحب أبو جناح (مجلة الأقلام العراقية العدد ١٢ ١٩٨٤).

(٤) الخصائص ١/٣١١، ٣١٢.

(٥) الخصائص ١/٣٠٦.

(٦) نزهة الألباء لابن الأنباري ص ٢٧.

(٧) الكتاب ١/٢٦

(٨) انظر في قراءة الآية : إعراب القرآن للنحاس ٢/٤٠٢ وانظر في هذه المسألة : المقتضب ٤/١٤٥

(٩) إعراب القرآن ٢/١٨٩، رصف المباني للمالقي ص ٢٩٢.

(١٠) المغني ١٨٦، همع الهوامع ١/٢٣٥.

(١١) انظر في ذلك: الكتاب ٢/٢٣٩، ٢٤٦، ٢٤٨، شروح السقط ٤/١٦٦٢، شرح جمل الزجاجي لابن عصفور ٢/١٢٥.

(١٢) إعراب القرآن ١/١٥٠.

(١٣) السابق ١/١٣٣.

(١٤) الإبانة لمكي بن أبي طالب ص ٧٨، وانظر المزهر للسيوطي ١/٤٦٢.

(١٥) في اللهجات العربية لابراهيم أنيس ص ١٤٠، ١٤١.

(١٦) المقتضب ٤/١٠٢.

(١٧) الخصائص ٢/١٩٣.

(١٨) هي من بلاد الروم تتاخم الشام فتحها المسلمون في زمن الصحابة وهي مشددة الياء جاءت مخففة في بيت المعري وكذا في قول أبي الطيب المتنبي.

وكـرت فـمـرت في دمـاء ملطيـة مـلطيـة أم لـلبـنـين ثـكـول

(١٩) الإنصاف لابن الانباري المسألة ٩٧.

(٢٠) معاني القرآن للفراء ١/٣٠٤، الإنصاف المسألة ٦٦.

(٢١) انظر الكشف عن وجوه القراءات السبع لمكي بن أبي طالب ٢/٣٥٢. حكى الكسائي أن بعض العرب يصرفون كل ما لا ينصرف إلا أفعل منك. وقال الأخفش الأوسط: سمعنا من العرب من يصرف جميع ما لا ينصرف لذا أجازوا قراءة الآية «سلاسلاً وأغلالاً وسعيرا» بالتنوين.

(٢٢) الإنصاف المسألة (٧٠).

(٢٣) انظر الخصائص ٢/٣٩٠ - ٣٩٢.

(٢٤) الكتاب ٢/٤٨.

(٢٥) المغني ٩١١ - ٩١٤ وانظر للتوسع في هذا كتاب الضرورة الشعرية للسيد إبراهيم محمد، لفصل الأول والثاني.
(٢٦) انظر الإنصاف المسألة (٩)، همع الهوامع ١/٩٤.
(٢٧) شروح السقط ٣/١٢٤٩.
(٢٨) وقد أجاز الفراء وثعلب من الكوفيين وصف المؤنث بالمذكر انظر معاني الفراء ١/١٢٦، مجالس ثعلب ٢/٤٩٠.
(٢٩) الجامع في أخبار أبي العلاء وآثاره، محمد سليم الجندي ٢/٦٢٨، شاعرية أبي العلاء ١٠٢.
(٣٠) المغني ٣٦٠.
(٣١) السابق ٥٧٠..
(٣٢) تفصيل ذلك في شرح ابن عقيل ٢/١٠٦، ١٠٧..
(٣٣) شروح السقط ٢/٥٨٦، ٥٨٧.
(٣٤) شرح ابن عقيل ٢/١٧٩ - ١٨١.
(٣٥) انظر الخصائص ١/١٨٥.
(٣٦) في شرح ديوان المتنبي المنسوب للعكبري ١/٧ قال: يستأسر: يجعله في الأسر.
(٣٧) انظر تفصيل ذلك في المغنى ٦٢٧.
(٣٨) انظر أدب الكاتب لابن قتيبة ٣٣٣.. إعراب القرآن للنحاس ٢/١٠٠، ٣/٥٢٥..
(٣٩) انظر تفصيل ذلك في مقدمة كتاب فعلت وأفعلت للسجستاني ص ٦٢..
(٤٠) العربية. يوهان فك ١٤٥.
(٤١) كتاب فعلت وأفعلت للزجاج ص ٨.
(٤٢) السابق ٣٨.
(٤٣، ٤٤) إعراب القرآن للنحاس ٣/٥٢٥.
(٤٥) السابق ٥٢٦. وانظر فعلت وأفعلت للزجاج ٢٢ وفعلت وأفعلت للسجستاني ٩٢.
(٤٦) أدب الكاتب ٣٤١، شروح السقط ١/٢١٠.
(٤٧) فعلت وأفعلت للزجاج ١٠، فعلت وأفعلت للسجستاني ٩٤.
(٤٨) الخصائص ١/٣١١، ٣١٢.
(٤٩) المغني ٩١٥.
(٥٠) الكتاب ٣/١٦٠.
(٥١) الكتاب ١/٢٢.
(٥٢) المغني ٤٢٧، ٤٢٨.
(٥٣) السابق ٢٢٢، ٢٢٣.
(٥٤) انظر شرح القصائد السبع الطوال لأبي بكر بن الأنباري ٧٠.

ظواهر فنية في تركيبه الشعري

كانت اللغة عالم المعري الذي ظل يلون حياته ويكثر فيه الرحلة ويسلط عليه أضواء فكره وعقله ومشاعره وخياله. به استعاض عن عالم الواقع الذي فقد فيه ضوء عينيه. واللغة محرابه الذي أوتي إليه بعد أن أكمل بناءه الثقافي والعلمي بتلقيه كل ما استطاع أن يتلقاه من المعارف ثم عمل على هندسته وتلوينه وترتيب أشيائه. ومعظم شعره في سقط الزند هو مما ارتضاه بعد تهذيب كل ما اعتده من خيالات الصبا ومطامحه وجملة مما أثبته منه كان يعتذر عنه للدارسين على أنه مما قاله في أيام شبيبته والكثير من الباقي كان قد قاله في مرحلة النضج أو السنين القريبة منها والذي كان تمهيداً لشعره في اللزوميات.

لذا أستطيع القول: إن تجربة القصيدة عند المعري ذهنية ثقافية بكل ما يعنيه هذا التعبير، إذ كان فيها كثير الاتكاء على شاعرين هما من أكثر الشعراء أثراً في نفسه وهما أبو تمام وأبو الطيب المتنبي والثاني كان أقرب إلى روحه في حداثته، وما كان في شعره من تأملات ونظرات في الحياة والموت كان بذور الفلسفة العلائية بعد ذلك.

فقد طورها ووسع القول فيها بما امتلك من قدرات عقلية وفنية، غير أن المتنبي واجه الحياة بنفس كبيرة فتعبت الأيام في مرادها وتعب هو أيضاً في الحصول على مراده، وإن كان مراده لا يحدُّه مكان ولا زمان، فاصطدم بها وبما فيها من أنظمة ومتحكمين وقد زاده ذلك كله تمرداً وبعداً عنهم وغربة حتى سقط شهيد كبريائه. أما المعري فقد واجه الحياة بفكره واصطدم بها وبأنظمتها

ومتحكميها فزاده ذلك تمرداً وبعداً عنهم وغربة عن عالمهم، لذا كثرت جولاته الفكرية ومعاركه العقلية في عالم غير عالم الواقع وإنما كان ذلك في عالم العقل والفكر والمشاعر. هذا ما كان محضاً خالصاً بعد عزلته التامة بعد سنة ٤٠٠ هـ أما ما قبلها وهي مرحلة الكثير من شعر سقط الزند فقد كانت مشوبة بشيء من مواجهة الواقع كانت تفرضها مسيرة حياته واضطراباتها.

وإذا خصصنا الحديث وذكرنا الظواهر الفنية في تركيبه الشعري وبناء القصيدة لديه غير التي ذكرناها سابقاً نقول: إنه كان كثير الاعتماد فيها على مخزونه الثقافي الواسع في صوره ومجازاته وألوان معارفه فكأنه يريد أن يبذ من سبقه بما يأتي به حتى مثله الأعلى في أوائل حياته الفنية المتنبي القائل:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي   وأسمعت كلماتي من به صمم

فظن أن أبا الطيب قد عناه بحدسه فأجابه بما يفوق هذا القول:

وإني وإن كنت الأخير زمانه   لآت بما لم تستطعه الأوائل

وقد كان صادقاً فقد أتى بما وعد فعلاً، أتى بلزومياته وغيرها من إبداعاته التي لا تبارى.

١ ـ الصورة:

أكثر صور الحرب ووصف أسبابها السيف والرمح والخيل وما كان يدور فيها من قتل وسبي وما كان يوجه إلى الممدوح من صور المديح وما كان لديه من فخر وغير ذلك كان اتكاؤه فيه واضحاً على المتنبي. وقارىء شروح السقط يجد الكثير مما استشهد به الشراح من ذلك. لست متهماً أبا العلاء بالتقليد وإنما كان انعكاس قراءاته يظهر في شعره مع قدرته على صوغ تلك الصور وتوليد الجديد فيها وجعلها أجزاء في بناء قصيدته وإن كان هناك فرق بين ممدوحي الشاعرين.

لا أريد أن أكرر ما سبقت به في الحديث في هذا الموضوع[1]، غير أن للمعري إشراقاته حين كان يرتحل في عالمه منسجماً مع نفسه وتصورها حين يريد أن يتلمس ما هو خارج عالمه في وصف النجوم وذكر مواقعها وتفننه في وصف

القمر في حالاته ومراحل ظهوره والتشبيه بكل ذلك، فنجد له في هذا المجال صوراً وصفية يلح أحياناً بالتفصيل فيها وقد تكررت لديه هذه الصور، الوصفية للسماء ونجومها أبدع خياله في رسم ملامحها وتركيب أجزائها من ذلك قوله (١/٢٠٩). :

وكائن قد وردت بها غديراً	وللمهجات بالري ارتهان
به غرقى النجوم فبين طافٍ	وراسٍ يستسر ويستبان
أجدَّ به غواني الجن لعباً	فأعجلها الصباح وفيه جان [٢]
فصيم نصفه في الماء بادٍ	ونصف في السماء به تزان
كأن الليل حاربها ففيه	هلال مثل ما انعطف السنان
وقد بسطت إلى الغرب الثريا	يداً غلقت بأنملها الرهان
كأن يداً لها سرقتك شيئاً	ومقطوع على السرق البنان

هذه لوحة تفنن خياله في تصويرها فابله قد وردت غديراً كأن سماء ركبت فيه كما قال البحتري [٣].

ومثل هذه اللوحة قد صورها في أعين فإبله حين يبدو لها مورد بعد كلال ووهن إذ قال (١/٣٧٠):

يُخَلْنَ سماماً في السماء إذا بدت	لهن على أين سماوة مورد [٤]
تظن به ذوب اللجين فإن بدت	له الشمس أجرت فوقه ذوب عسجد
تبيت النجوم الزهر في حجراته	شوارع مثل اللؤلؤ المتبدد
فاطمعن في أشباههن سواقطاً	على الماء حتى كدن يلقطن باليد
فمدت إلى مثل السماء رقابها	وعبت قليلاً بين نسر وفرقد

انظر كيف يحلق خياله ليجعل الإبل تشرب الماء بين هذين النجمين حين تنعكس صورتهما في مورد الماء.

وفي قصائد أخرى نراه يتتبع النجوم في سمائها لا ينزلها على الأرض كما

فعل في اللوحتين المذكورتين ويصفها ويسميها ويسهب في ذلك كما فعل في قصيدته «عللاني فإن بيض الأماني» بداية من قوله (١/٤٢٦):

ربَّ ليل كأنه الصبح في الحسن   وإن كان أسود الطيلسان

فهو يرسم صور النجوم وأوضاعها وأحوالها، فالهلال يهوى الثريا وسهيل كوجنة الحب في اللون وقلب المحب في الخفقان. وهكذا نرى خياله في رسم الصور الوصفية والتجريدية خصوصاً حين يصور الإبل وأحوالها حين يجهدها التعب والعطش كما أبدع في تصوير الصحراء وليلها الرهيب ومخاطرها فمن صور في الإبل قوله (١/ ١٨٠، ١٨١):

فكانت كالنخيل فظل كل   ومشبهه من الضمر الإهان (٥)
تخيلت الصباح معين ماء   فما صدقت وما كذب العيان
فكاد الفجر تشربه المطايا   وتملأ منه أسقية شنان
وقد دقت هواديهن حتى   كأن رقابهن الخيزران
إذا شربت رأيت الماء فيها   أزيرق ليس يستره الجران

* * *

وفي قصيدته «طربن لضوء البارق المتعالي» (٣/١١٦٢) تفنن في تصوير الإبل وحنينها وكأنه ينطق على لسانها ويتعاطف معها حتى يلقي بسؤاله:

لقد زارني طيف الخيال فهاجني   فهل زار هذي الإبل طيف خيال

وتخيل حنينها ورغاءها تلاوة زبور أو إنشاد شعر.

تلون زبوراً في الحنين منزلاً   عليهن فيه الصبر غير حلال
وأنشدن من شعر المطايا قصيدة   وأودعنها في الشوق كل مقال

وكما صور له خياله قصيدة من شعر المطايا هنا صور له أيضاً قصيدة م

شعر الغراب في موضع آخر من قصيدة في رثاء والد الشريفين إذ قال (٣/١٢٧٤):

لا خاب سعيك من خفاف اسحم كسحيم الأسدي أو كخفاف
من شاعر للبين قال قصيدة يرثي الشريف على روي القاف

* * *

وقد تفنن في تصوير ليل الصحراء ورهبته في قوله (٢/٤٩٩)..:

بلاد يضل النجم فيها سبيله ويثني دجاها طيفها عن لمامه
حنادس تعشي الموت لولا انجيابها عن المرء ما هم الردى باخترامه

وصور الليل والصحراء كثيرة لديه ومعظمها يأتي فيه التشبيه تمثيلياً كما في قوله (٤/١٥٢٠):

وليل كذئب الفجر مكراً وحيلة أطل على سفر بحلة أدرع
كتبنا وأعربنا بحبر من الدجى سطور السرى في ظهر بيداء بلقع

وكان كثيراً ما يذكر الخيال والطيف في صوره حتى تخيل أنه في طريق الخيالات في قوله (٤/١٤٩٥):

ونحن بمستن الخيالات هجد وهنَّ مواش من بطيء ومسرع
شموس أتت مثل الأهلة موهناً فقامت تراغى بين حسرى وظلّع

* * *

ثم يبدع في تصوير تأملاته في الحياة والموت هذه التأملات التي اتسعت لديه بعد عزلته وكانت ملامح فلسفته في حياته وأدبه وهنا نجدها مبثوثة في رثائه لأحبائه خاصة كما في قصيدته «غير مجد في ملتي واعتقادي» والأخرى «أحسن بالواجد من وجده».

* * *

فالصورة عند المعري كانت على نموذجين أحدهما: الوصفية التجسيدية أو

التجريدية والصور المذكورة منها. أما النموذج الآخر فهو الصورة الذهنية التأملية كصوره في تأملاته الحياة والموت والكون ومنها ما ورد في قصيدتي رثائه اللتين أشرت إليهما. ومنها أيضاً ما جاء في استخدامه أشياء من علوم النحو والصرف والعروض والقوافي وغيرها وقد عللت هذه الظاهرة لديه بعاملين: أولهما فقدانه حاسة البصر مما أفقده الكثير من التعرف على العالم الخارجي المحيط به، أما الثاني فهو تبحره في العلوم اللسانية والعقلية تبحراً بحيث أصبحت جزءاً من تفكيره وفنه (٦).

* * *

أما أدوات الصورة التعبيرية فأهمها التشبيه والاستعارة والكناية. وقد استخدم كل أداة من هذه الأدوات بكل ما تتسع له اللغة في مجازاتها وطاقاتها فكان خياله خصباً وإحساسه مرهفاً إلى حدود بعيدة وكثيراً ما كانت صوره بأشكالها المذكورة تؤلف مواضع متوهجة في بناء القصيدة لديه، وكأنه يجعل منها روابط فنية تشد أجزاءها وتمسك بأطرافها.

فالتشبيه: كان أداة من أدوات الصورة لديه خصوصاً التشبيه الذي لا يقتصر على طرفيه فوجه الشبه فيه غير محدود فكان تخييلاً وتمثيلاً في كثير من الأحيان وكان أحياناً تفهمه فهماً من السياق فلم يقتصر على طرفين محسوسين، فمن تشبيهه الذهني المعنوي مثلاً (١/٣٢٥):

تـوَرِّي عـنـك ألسـنـة الـلـيـالي كـأنـك في ضـمـائـرهـا اعتقـاد

وقوله (٤/١٥٦٠):

تـرى وجـوه المنـايـا في جـوانبه يخلن أوجـه جنَّـان عـفـاريـتـا

فالاعتقاد الذي في الضمير والجنَّان العفاريت شيء معنوي ومتخيل غير محسوس. ومن تشبيهه الضمني الذي يعطي صورة مركبة قوله (٢/٨٣٧):

رُبَّ رمـاح طـعنت في الـعـدى وهـي الـرمـاح الـقـصـبـيـات
سـرت لهـا تـرمـح أبـنـاءهـا في الجـو بـلق عـربـيـات
أو نـسـوة الـزنـج بـأيمـانهـا لـلـرقص قـضـب ذهـبـيـات

فهو شبه السحاب لما فيه من سواد والبرق ولمعانه بخيل بلق عربية تمشي ومعها أولادها أو نسوة من الزنج ترقص وفي أيمانها قضب ذهبية. وهذا من إقحام التشبيه على التشبيه وإدخال المجاز على المجاز وتسمية الشيء بما شبه به كما قال البطليوسي [٧].

ومن تشبيهه التمثيلي قوله في البرق (١/٢٤٠):

إذا ما اهتاج أحمر مستطيرا   حسبت الليل زنجياً جريحا

وقوله في السيف وغمده (١/٩٩):

محلًّ البرد تحسبه تردى   نجوم الليل وانتعل الهلالا

وقد أشار شراح السقط [٨] وابن سنان الخفاجي [٩] إلى مواضع من تشبيهاته المبتكرة والمخترعة البديعة [١٠].

* * *

أما الاستعارة فقد اتسع أبو العلاء فيها اتساعه في المجاز الذي كان يفضله لغة له حتى قال:

لا تقيد عليَّ لفظي فإني   مثل غيري تكلمي بالمجاز [١١]

والاستعارة أوضح المجازات في صوره فهي أفق الشاعر الذي يصوغ فيها خطراته وهي مجال إبداعه بها يتحرك الساكن وينطق الجماد وتضحك الأرض وبها يستطيع الشاعر أن يجمع العالم ويفرقه في عبارة واحدة فالاستعارة أهم أداة من أدوات الصورة وفيها يكون مجال إبداع الشاعر في استخدامه اللغة وكانت للمعري صور طريفة بها إضافة إلى ما سبق. وقد ذكر شراح السقط جملة من استعاراته البديعة في مواضع من شروحه وذكروا إعجابهم بها [١٢] ومما لم يذكروه وهو من بديع الاستعارة قوله (١/٣٢٠):

ركبت العاصفات فما تجارى   وسدت العالمين فما تساد

وقوله (٢/٨٠٢):

ولـيس يـزاد في رزق حـريص ... ولـو ركب **العـواصف** كي يـزادا

وقوله (٢/٦٧٦):

أيقنت أن **حبال الشمس** تدركني ... لمَّـا بصـرت بخيط المشـر اليقـق

وكرر: استخدامه «حبال الشمس» أي أنوارها في قوله (١٦٥٨/٤):

وحبل الشمس مذ خلقت ضعيف ... وكـم فـنـيـت لـقـوتـه حـبـال

واستخدمها في نثره أيضاً في قوله «كامتداد حبال الشمس» (١٣).

وكذا استخدامه «نسوف بارقاً» في قوله (٢/٧٣٩):

نسـوف من آل هـنـد بـارقـاً أرجـاً ... كـأنما فض عن مسـك ومـا ختـما

فركوب العواصف وحبال الشمس وشم البارق كلها استعارات وصور طريفة. وكذا صورة تخيله الوحش والطير في قوله (١/١٣٠):

أقـول والـوحش تـرميني بـأعينهـا ... والـطير يعجب مني كيف لم أطـر

وكذا تصويره للحاسد (٢/٥٦٥):

وكم من طـالب أمـدي سيلقى ... دويـن مكـاني السبـع الشـدادا
يؤجـج في شعـاع الشمس نـاراً ... ويـقـدح في تـلهـبـهـا زنـادا

* * *

وفي سقط الزند جملة من الاستعارات فتحت باب النقد عليه ومعظم هذه الاستعارات جاء لميل المعري إلى الإغراب والإيهام كما مر الحديث, ومما ذم ابن سنان من استعاراته استعارته للبرد أنفاً في قوله:

متى ذنَّ أنف البـرد سـرتم فليتـه ... عقيب التنائي كان عوقب بالجـدع

وكذا استعارته للبدر مناخر في قوله (٢/٨٥٣):

لـلطيـب في مـنـزلهـا سـورة ... مـنـاخـر الـبـدر بهـا تـفـعـم

قائلاً: «وكل هذا من الاستعارة البعيدة الذميمة» (١٤).

* * *

أما الكناية فكان المعري يكثر منها في شعره لأنه كان يميل إلى الإكثار من الإلغاز والإيهام في استخدام الألفاظ والتصرف بها خصوصاً في استخدام المشترك اللفظي الذي اختزنت حافظته منه الكثير. وهذه الخصيصة أدركها المتقدمون وشراح سقط الزند كما تقدم ذكره.

واستخدم المعري الكناية بأنواعها وقد أكثر من استخدام نوع من الكناية وهو أن يذكر صفة الشيء أولازماً يدل عليه فكثيراً ما يستخدم الأبيض والأزرق ويريد الماء ويستخدم الجنح والأدهم والأسود ويريد الليل والأسحم وابن دأبة ويريد الغراب. فمن صوره بالكناية قوله (١٥٢٩/٤):

ومطلية قار الظلام وما بدا بها جرب إلا مواقع أنسع
عجبت لها تشكو الصدى في رحالها وفي كل رحل فوقها صوت ضفدع
ترى آلهاً في عين كل مقابل ولو في عيون النازيات بأكرع

«ومطلية قار الظلام» أراد بها الإبل و«مواقع أنسع» آثار السياط و «النازيات بأكرع» الجنادب. وهذا القول يمكن أن يدخل في الإلغاز أيضاً. وقد استخدم «أم الشرار» وأراد النار في قوله (١٧٨٤/٤).

أرضعتها أم الشرار فما تعـ ـرف إلا أنيسة الليل ظيرا

وقد ذكر شراحه بعض كناياته بالاستحسان كما استبردت كنايات أخرى (١٥).

٢ ـ الغموض:

لقد اتخذ الغموض والتعقيد في شعر المعري سبيلين متلازمين ومتداخلين: أحداهما استخدامه الغريب من اللغة في مجال الألفاظ من ناحية. والغريب لدى المعري ليس غريباً لما اختزنت حافظته منه وما حفظه من اللغة وشواردها. ومن الناحية الأخرى استخدامه المشترك اللغوي وما كان يرد في ذلك من الألغاز

والإيهام كان مظهراً من مظاهر الغموض والتعقيد. والمعري كان مولعاً ـ كما لاحظ بعض شراح السقط ـ باستخدام المشترك اللغوي [١٦]، ولقد مر ذلك بشيء من التفصيل.

أما السبيل الثانية فهي تتصل باستخدامه الصور الغريبة والتراكيب التي تؤدي إلى صور غريبة أو غامضة لا تعطي نفسها في أول قراءة وقد تكثر فيها التأويلات والوجوه. وهذا يتصل اتصالاً في كثير من الأحيان بتصرفه باستخدام المشترك اللغوي أو قد يكون في تصرفه باستخدام تراكيب نادرة أو لهجات بعيدة أو معاني توحي بالغرابة لعدم وضوحها. هذا الغموض الغني كان مزيجاً من آثار أبي تمام في غموض صوره ودقة استخدامه اللغة، وأبي الطيب المتنبي بتوسعه في إدخال النظرات الفلسفية والعقائدية في شعره، إضافة إلى توسعه في استخدام أساليب اللغة ولهجاتها. وقد سمَّى القدماء هذا بالمشكل وألفوا فيه [١٧] . فبالرغم من كون اللغة لدى المعري كانت طيعة وتصرفه فيها واسعاً إلا أن اتساع خياله وتزاحم الصور الذهنية في نفسه كان يدفعه إلى سلوك أساليب تستوعب كل هذا الاتساع وهذا التزاحم. وكانت محاولات تطويع لغة الشعر باستخدام الفلسفة والتأمل وألوان البديع لدى أبي تمام والمتنبي قبل المعري فكان هذا الغموض الفني الذي شكا منه معاصرو أبي تمام ثم هذا الغموض والتعقيد الذي بهر معاصري المتنبي.

لقد استوعب المعري كل ذلك وتوسع فيه وكانت لزومياته قمة النجاح في إنضاج تلك المحاولات غير أن سقط الزند كان يمثل مرحلة ما قبل اللزوميات وفيه كثير مما مهد لها.

ولم يكن للنقاد العرب موقف واحد من الغموض في الشعر فمنهم من وقف موقف المزدري له سواء كان في مجال الألفاظ واستخدام الغريب أو في الغموض الفني الذي يأتي في إدراك الصورة ودقيق المعنى. كما وقف الآمدي من ألوان الغموض الفني لدى أبي تمام [١٨] ومنهم من ذمه في مجال استخدام الغريب الوحشي من الألفاظ الذي يؤدي إلى تعمية المعنى.

أما في مجال الغموض الفني في استخدام الصورة الشعرية أو المعنى الدقيق في التركيب المتسع لاحتمالات ووجوه في الفهم فهذا اللون من الغموض عدَّ من صفات الشعر الجيد فرداءة الشعر أن يكون واضحاً في ألفاظه ومعانيه ولا تحتاج إلى جهد في فهمه وجيد الشعر ما لم يعطك نفسه من القراءة الأولى وتجد شيئاً من النشوة في جهدك لفهمك وتأمل صوره ومعانيه [١٩].

وطالما وقف شراح سقط الزند أزاء صور وأبيات وأساليب في شعره وطالما اختلفوا في تفسير ذلك وتأويله. ففي قوله (١/١١٤)

يـا ساهـر البرق أيقظ راقـد السـ ـمر لعل بالجزع أعواناً على السهر

في صدر البيت برغم وضوحه وتخيل صورته غموض شفيف تستطيع أن تمسكه في ذهنك دون أن تجسده في ألفاظك لذا تستطيع أن تذهب في تفسيره مذاهب كما ذهب شراحه. «فساهر البرق» كما شرحه المعري نفسه وذهب إليه التبريزي من قول العرب: ليل نائم، أي ينام فيه. فإذا قيل برق ساهر أي يسهر عليه من رآه أو هو أن تجعل حركة البرق ولمعانه يقظة وسهراً كما ذهب البطليوسي أو هو ذو السهر على معنى أن يسهر الناس به، وهو من باب «عيشة راضية»كما ذهب الخوارزمي في أحد تفسيريه. وكذا في «راقد السمر» أي الراقد في السمر» فرغب في إيقاظه كما قال التبريزي أو معناه أمرر على السمر الذابل حتى يخضر كما ذهب الخوارزمي، فجعل يقظته إعادة الحياة فيه.. وهكذا يكون هذا النوع من الغموض المتأتي من تركيب الألفاظ دون تعقيد إلا أنها تؤدي إلى صورة يمكن أن يُرىٰ فيها وجوه عدة من المعنى والتفسير. وهذا اللون من تحصيل المعنى هو الذي عناه الجرجاني في ذكره المعنى «وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر وإباؤه أظهر واحتجابه أشد» [٢٠].

ومما يؤدي إلى وجوه في المعنى لتركيبه قوله (٢/٧٨٦):

ميـاه لـو طـرحت بهـا لجينـا ومـشيـبهـا لُمـيِّـزت انـتـقـادا

إن هذه المياه لشدة صفائها تؤدي ما تحتها أي أن الباء بمعنى «في» وقد أنَّث اللجين على معنى الفضة فعادت عليه تاء التأنيث في قوله: «لُميِّزَتْ» وهذا ما ذكره

شراح السقط إلا أن الخوارزمي ذهب مذهباً طريفاً في ذكره قول من ذهب إلى أن الباء في «بها» للتجريد فهي مثل الياء في رأيت بك أسداً. والضمير في «مشبهها راجع إلى مياه فيكون المعنى: هذه مياه تشبه في صفائها اللجين بحيث لو طرحتها جانباً وهي كأنها لجين وطرحت مشبهها وهو اللجين لاحتجت للتمييز بينها وبينه إلى إجالة نظر وإطالة فكر».

وانظر إلى هذه الصورة وتأمل كم من التفكير تحتاج إليه لتدرك كيف تكحل حوافر الخيل أعينها في قوله (٢/٨٢٦):

كم بمكرّ الطعان تحبسها وكم وراء العدو تطردها
أعينها لم تزل حوافرها تكحلها والغبار إثمدها

وكذا قوله الذي يدفع إلى التأمل في تحصيل ما يريد بمبيضه ومسوده ومع ذلك فهو لا يسلم من تعدد الاحتمالات في الفهم (٣/١٠٢٤):

أمهله الدهر فأودى به مبيضه يحدى بمسوده

أهما المحبوب والمكروه أم الليل والنهار أو لكل معنى صورة.

وفي سقط الزند من هذا الكثير. فهو إمّا آت من التركيب بحيث يوحي استخدام الألفاظ ونظامها إلى تعدد المعاني ويدخل في هذا المجال استخدامه الإيماء أو الإشارة أو الرموز التاريخية بحيث يتضمن البيت قصة فيحتاج إلى شرح طويل لفهمه من ذلك قوله (٣/١١٦٧):

إذا لاح إيماض سترت وجوهها كأني عمرو والمطي سعالي

* * *

أو هو يأتي من تداخل صور التركيب بإقحام التشبيه على التشبيه وإدخال المجاز على المجاز وتسمية الشيء باسم ما شبه به كما قال البطليوسي في الأبيات التي مر ذكرها في موضوع الصورة:

سَرَتْ لها ترمح أبناءها في الجو بلق عربيات

أو نســـوة الـزنـــج بـــأيمـــانها ‏ لــلرقص قــضــب ذهــبيـــات

وإما أنه آت من استخدام ألفاظ الإيهام والإلغاز فيأتي: التركيب غريباً لذلك، وهو الأكثر في شعره. وهو ما ذكرته في موضوع الإلغاز والإيهام. وأبو العلاء مولع بنحو ذلك كما قال شراح السقط. بل هو قد تفوق فيه لامتلاكه زمام اللغة وتفننه في التصرف بأساليبها. فكان كما أراد أعجز أهل عصره في فهمه وإدراكه وكذا من جاء بعد عصره.

٣ ـ مصطلحات العلوم والفلسفة والرموز التاريخية:

لقد كان لثقافة المعري واطلاعه الواسع ومعارفه الغزيرة في مجالات اللغة وعلومها والتاريخ والأخبار والشعر والنجوم والفلسفة والفقه، كان لكل ذلك آثار في بناء القصيدة لديه. لقد وظف هذه المعارف في كثير من الأحيان إشارات ورموزاً في قصيدته مما جعل البطليوسي أحد شراح السقط يذهب إلى القول بأنه سلك بشعره غير مسلك الشعراء إذ «ضمنه نكتاً من النحل والآراء وأراد أن يُرى معرفته بالأخبار والأنساب وتصرفه في جميع أنواع الآداب»[٢١]. ثم عاد البطليوسي نفسه قائلاً فيمن يتصدى لشرح شعره: «ولهذا لا يفسر شعره حق تفسيره إلاّ من تصرف في أنواع العلوم وله مشاركة في الحديث منها والقديم فلم يكن بد من ذكر المعاني التي أومأ إليها وحام فكره عليها»[٢٢].

هذه الظاهرة كانت في الشعر العربي إلاّ أنها لم تكن شائعة بل لم تكن مقبولة لدى النقاد، فكثيراً ما وقفوا منها موقف المنكر لأن لغة الشعر في رأيهم ينبغي أن تنقى مما ليس منها فمصطلحات العلوم والفلسفة والمنطق ينبغي للشاعر أن لا يثقل بها قصيدته وإذا اضطر إليها فينبغي له أن يذكرها إشارة دون إكثار، لذا نقد أبو تمام فيما جاء به من محاولة تطويع لغة الشعر لتحمل الأفكار وألوان المعارف والمصطلحات فنقدوا قوله في استخدام مصطلحات النحويين:

خرقاء يلعب بالعقول حبابها ‏ كتلاعب الأفعال بالأسماء

ونقدوا المتنبي في قوله:

إذا كنت ما تنويه فعلاً مضارعاً مضى قبل أن تلقى عليه الجوازم

وكذا نقدوا أبا تمام في استخدامه ألفاظ المتكلمين والفلاسفة كالجوهر والعرض [٢٣] وكان كثير من الحق مع النقاد إذ إنَّ الناظر في بيتي أبي تمام والمتنبي يحس بالصنعة والتكلف اللذين يذهبان ببهاء الشعر فيهما. لكننا في عصر المعري عصر النضج الثقافي ثم التصنع والاهتمام بالشكل وألوانه نجد هذه الظاهرة تشيع كما شاعت ظواهر أخرى من الزخرفة وقبل فيه ما لم يقبل لدى النقاد، لذا نجد ابن الأثير في المثل السائر قد نقد ابن سنان في إنكاره على الشعراء استخدام مصطلحات العلوم [٢٤].

فأبو العلاء الذي نضجت لديه محاولتا أبي تمام والمتنبي في تطويع لغة الشعر وجعلها تتسع للأفكار والفلسفة والتأمل كان قد أكثر إكثاراً من استخدام ما تختزنه حافظته النادرة من علوم العربية ومصطلحاتها والألفاظ النادرة والأسماء والرموز التاريخية والأخبار والأساطير وغير ذلك في شعره.

ضمن الكثير منها في سقط الزند الذي هو موضوعنا واستخدمها بصورة أوسع في اللزوميات وغيرها من مصنفاته النثرية حتى لنجد القصيدة في كثير من الأحيان مثقلة بالمصطلحات العروضية والنحوية والصرفية والرموز التاريخية والأسماء والإشارة إلى أسماء الشعراء أو إلى أشياء من شعرهم وإلى المعاني الفقهية والأساطير والأمثال وغير ذلك مما اتسعت له ثقافته مما اضطر شراح السقط أن يطيلوا شرح البيت الواحد أحياناً فيستغرق الصفحات في بيان ما تضمنه من قصة أو مثل أو خبر وإيضاح ما أشار إليه من مصطلح نحوي أو عروضي وأومأ إليه من معنى لأنه «ربما صرح بالشيء تصريحاً وربما لوح به تلويحاً» [٢٥].

نحن لا نحكم على إفراطه باستخدام ذلك بأنه إظهار لمقدرته وإعلان عن تفوقه في معرفة كل هذه العلوم والمعارف فحسب لأنه كان يتقصد ذلك تقصداً أحياناً إذ كان يستخدم اللغة استخداماً خاصاً لذا رأيناه يتخذ من ذلك وسيلة للتعبير عما في نفسه من خواطر رموزاً تكون أجزاء في بناء هذا التعبير وقد أشرت

إلى أن المعري كان يتخذ من اللغة عالمه الداخلي الذهني الذي يستطيع أن يجول فيه بعدما حرم رؤية العالم الخارجي. فهو يتعامل مع اللغة تعاملاً وجدانياً يريد أن ينظر فيها وإليها بكل قلبه وبكل فكره حتى لا يبقى جزء منها خافياً عليه فإذا أضفنا إلى ذلك ذكاءه ودقة إحساسه وسعة خياله رأيناه قد حاول استخدام كل طاقات اللغة وكل لون أسلوبي للتعبير عما في نفسه ولم يستطع أن يعلن كل ما في نفسه وخاطره لذلك اتخذ من اللغة أقنعه لأفكاره وخواطره كان يستخرجها من حروف هجائها مرة ومن مصطلحات علومها أخرى ومن مفرداتها وألفاظها المشتركة حيناً ومن شواردها آناً ومما عرف بها من ألوان العقائد والحكايات والأساطير. كان قد استخدم كل ذلك استخداماً بديعاً في كثير من الأحيان.

لنأخذ قصيدة له قالها حين ودع بغداد عائداً إلى المعرة وهي من شعره في مرحلة نضجه الفني وقد ظهرت ملامح شخصيته الفنية فيه لنرى كيف وظف معارفه في بنائها وهي عينيته التي أولها (٣/١٣٣٢):

نبي من الغربان ليس على شرع ··· يخبرنا أن الشعوب على صدع

القصيدة سبعة وخمسون بيتاً استخدم في أربعة منها مصطلحات صرفية ونحوية وهي:

٦ ـ تلاق تفرّى عن فراق تذمه ··· مآق وتكسير الصحائح في الجمع
١٨ ـ وفي الحي أعرابية الأصل محضة ··· من القوم إعرابية القول بالطبع
١٩ ـ وقد درست نحو السرى فهي كبَّة ··· بما كان من جرِّ البعير أو الرفع
٥٦ ـ فدونكم خفض الحياة فإننا ··· نصبنا المطايا بالفلاة على القطع

* * *

ذكر جمع التكسير للأسماء الصحيحة فيكسرها في البيت السادس وهو ما كان موضع نقد ابن سنان (٢٦)، ثم ذكر الإعراب ونسب إليه ثم جعل للسرى نحواً واستخدم الجر والرفع للبعير ثم استخدم خفض الحياة ونصب المطايا والقطع الذي هو مصطلح كوفي يعنون به الحال في البيت السادس والخمسين

وهو ما كان موضع استحسان ابن الأثير[٢٧] . وقد استخدم كل ذلك للإيهام والإلغاز وإرادة معاني يقصدها في أقواله.

واستخدم أيضاً إشارات إلى قضايا تاريخية من التراث وإلى أسماء كهان وأساطير في ستة أبيات وهي:

١ ـ نبي من الغربان ليس على شرع	يخبرنا أنَّ الشعوب على صدع
٢ ـ أصدقه في فرية وقد احترت	صحابة موسى بعد آياته التسع
٤ ـ وما كان أفعى أهل نجران مثله	ولكنَّ للأنس الفضيلة في السَّمع
٥ ـ وما قام في عليا زغاوة منذر	فما بال سُم ٍ ينتجين إلى بُقْع
٨ ـ أتى وهو طيَّار الجناح وإن مشى	أشاح بما أعيا سطيحا من السجع
٤٥ ـ تلوَّن للأقران في هبواتها	تلوَّن غول القفر للعاجز المجع

فقد استخدم ما هو شائع من أنَّ الغراب حين يصيح كأنه يعلم الغيب فيما يحدث من مكروه أحياناً ثم شك بذلك فضرب مثلاً في شك صحابة موسى بعد رؤيتهم لتسع آيات له: «وكانت آيات موسى إحدى عشرة ثنتان منها اليد والعصا وأما التسع فهي الفلق والطوفان والجراد»[٢٨] ثم ذكر في الرابع أفعى نجران وهو كاهن كان في اليمن روي عنه أنه كان ثم استخدم في الخامس اسم قبيلة من السودان وهي زغاوة استمراراً في وصف نبي من الغربان، ولم يعرف أن يبعث نبي من الغربان ولم يعرف أن يبعث نبي من السودان فكيف يكون هذا الغراب منبئاً عن الغيب؟!.

ثم ذكر في الثامن سطيحاً الكاهن المشهور بالسجع والذي أخبر بمبعث الرسول ـ ص ـ ورويت له أخبار غريبة.

وذكر في الخامس والأربعين الغول وتلونها وهي من جملة ما يروى عنها من الحكايات والأساطير وأنها تتلون وقد ذكرها كعب بن زهير في لاميته[٢٩].

كما ذكر البحتري وأشار إلى بيت له في قوله:

٢٣ ـ وقال الوليد النبع ليس بمثمر	وأخطأ سرب الوحش من ثمر النبع

والوليد هو البحتري الشاعر والإشارة إلى قوله:

وعيرتني خلال العُدْم آونة   والنبع عريانُ ما في عوده ثمر

وذلك غير ما ذكره في القصيدة من أسماء المواضع والجبال وما عرفه العرب من أسماء السنين كقوله في البيت الثاني والعشرين «الضبع الشهباء» وهي السنة المجدبة.

* * *

هكذا نجد المعري قد وظف معارفه وثقافته الواسعة فذكرها في شعره على شكل رموز تجعل من قصيدته عملاً فنياً ذا أبعاد ثقافية(٣٠) ليس من السهل أن تفهم بسهولة ويسر فقارئه ودارسه ينبغي أن يتمتع بعمق اطلاع وسعة ثقافة ليتمكن من فهمه إضافة إلى ما يحتاج إليه من اطلاع لغوي واسع وعميق ومعرفة بمختلف العلوم والمعارف كما سبق في قول البطليوسي.

٤ ـ التكرار:

التكرار ظاهرة من ظواهر الشعر القديم والحديث وكان موضع دراسة النقاد ولهم فيه نظرات متفاوتة تتصل بمواضع التكرار وطبائعه من جهة وبمواقف النقاد وثقافاتهم من جهة أخرى (٣١).

وكانت للنقاد المحدثين عناية خاصة بهذه الظاهرة ودورها في بناء القصيدة ونجاح الشاعر فيها بأن يجعل لهذا التكرار خصيصة فنية تتصل ببناء القصيدة في التركيز على موقف من مواقفها كأن يكون هذا الموقف مثيراً في نفس الشاعر لوناً من العاطفة والشعور فيميل إلى تكراره وتوكيده أو يكون له دور في استمرارية موسيقية للقصيدة وأدوارها ومقاطعها وأشكال هذا التكرار لديهم قد تكون من القديم المدروس وقد تكون جديدة من آثار التطور في أشكال القصيدة الحديثة (٣٢).

لقد اتخذت هذه الظاهرة مجالها في بناء القصيدة لدى المعري في كثير من

المواقف والمواضع. فلقد استخدمها بكل ألوانها وأشكالها المعروفة والتي شاعت في عهده وأولع بها الشعراء والكتاب كما ذكر ابن سنان (٣٣).

فاستخدم التكرار اللفظي والتكرار المعنوي في مجال الألفاظ والعبارة ثم التكرار في الصور والتشبيهات إضافة إلى ذلك تكرار الحروف «وكل هذا يجاء به لتقرير المعنى المراد وإثباته» (٣٤).

فمن تكرار الألفاظ تكريره لفظة «تكاد» ثلاث مرات في أبيات متتالية (١/٤٣ - ٤٤).

تكاد قسيه من غير رام   تمكن من قلوبهم النبالا
تكاد سيوفه من غير سل   تجدُّ إلى رقابهم انسلالا
تكاد سوابق حملته تغني   عن الأقدار صوناً وابتذالا

وفي هذه الأبيات ألوان أخرى من التكرار ففي الأول والثاني تكرار الأداة «من» ثلاث مرات، وفي الثاني تكرار اللفظة «سلّ» و«انسلالا» للتجنيس ورصد القافية إضافة إلى تكرار حرف السين في البيت الثاني ثلاث مرات وما في ذلك من قيم صوتية وموسيقى هامسة تناسب الفعل «تكاد» وكل ذلك لم يكن من التكرار الثقيل.

كما تكررت السين أربع مرات في بيته الآخر (٢/ ٢٣٠):

ينافس يومي فيَّ أمسي تشرفا   وتحسد أسحاري على الأصائل

وتكررت أيضاً فيه ياء المتكلم سبع مرات ولم يكن ذلك من التكرار الثقيل أيضاً فيه دلالة التركيز على الذات لأنه في موقف فخر وياء المتكلم مما يعبر عن ذلك.

وكان بعض تكريره الألفاظ موضع خلاف في تفسيره لدى شراح السقط كقوله (١/ ١٧٢):

معان من أحبتنا معانُ   تجيب الصاهلات به القيانُ

فمعان الأول موضع بعينه أما الثاني فهو المنزل أو المكان المعمور الذي كثر فيه الناس والتكرار هنا للتجنيس الذي يراد به انسجام موسيقى البيت.

ومن تكرار الأدوات لديه تكريره واو العطف و«لو» الشرطية أربع مرات في خمسة أبيات متتالية (١/٢٧١ - ٢٧٣):

ولو مرَّت بخيلك هجنُ خيل — وهَبْنَ لعجمها نسباً فصيحا
ولو رفعت سروجك في ظلام — على بُهُم جعلن لها وضوحا
ولو سمعت كلامك بزل شول — لعاد هدير بازلها فحيحا
أجل ولو انَّ علم الغيب عندي — لقلت أفدتني أجلاً فسيحا

ومن هذا تكريره أدوات التشبيه كتكريره التشبيه بـ«كأن» في ثلاثة أبيات متتالية في قوله (٢/٤٧٩، ٤٨٠):

كأنك حوض المزن...
كأنك درُّ البحر...
كأنك ركن البيت...

* * *

هذا التكرار اللفظي يشيع لديه. يستخدمه لتقرير معنى أو بيان وهو من التكرار المفيد على حد قول ابن الأثير[٣٥] وكثيراً ما تتكرر اللفظة الواحدة في البيت كقوله (١/٢٧٤) وذلك أن شعرك طال شعري..

وقوله (١/٢٧٥).. وغرَّق فكرك الفكر الطموحا.
وقوله (١/٢٧٦) لعبت بسحرنا والشعر سحر...
وقوله (٢/٥٦٧):

ولما رأيت الجهل في الناس فاشياً — تجاهلت حتى ظن أني جاهل

* * *

ومن تكريره الثقيل في الحروف تكريره النون في قوله (١/٢٢٥):

وتهنَّ النعمى السنية والبس   حلل المجد والفعال الخطير

ذلك لاجتماع نونين مشددتين ثم خامسة بعدهما فاجتماع الأمثال هنا فيه شيء من الثقل ومثله في الثقل قوله (١/١٨٤):

سترجع عنك وهي أعز أبل   إذا ابل أضرًّ بها امتهان

لتكرار حروف الحلق على رأي الخوارزمي [٣٦]. والحرف المكرر العين ثلاث مرات.

* * *

النوع الآخر من التكرار هو تكرار العبارة كما في قوله (٢/٥٦٧):

فلا وأبيك ما أخشى انتقاما   ولا وأبيك ما أرجو ازديادا

وهو يؤدي الدلالة السابقة نفسها إلا أنه أقل من سابقه شيوعاً في شعره وتزيد نسبته إذا جعلنا معه تكريره للأساليب كتكريره أسلوب الاستفهام في القصيدة السادسة (١/٢٨١..):

أفوق البدر يوضع مهدها   أم الجوزاء تحت يدي وساد

رويدك أيها العاوي ورائي   لتخبرني متى نطق الجماد

أأخمل والنباهة في لفظ   واقتر والقناعة لي عتاد

أألقى الموت لم تخد المطايا   بحاجاتي ولم تجف الجياد

* * *

وهناك نوع آخر من التكرار هو تكرار المعنى حين يريد الشاعر أن يقرر أو يثبت معنى من المعاني وأبو العلاء كان يكثر من هذا وكأنه لا يطمئن بإلقائه المعنى أول مرة حتى يضطر أحياناً إلى تفسيره بأدوات التفسير كقوله (٣/١٠٩٨):

تناعس البرق أي لا أستطيع سرى   فنام صبحي وأمسى يقطع البيدا

ومن تكرار المعنى قوله (١/٢٧٣):

وقد شرفتني ورفعت ذكري ... به وأنلتني الحظ الربيحا

هذه المعاني المتوالية متقاربة وإن كانت بتعابير مختلفة، ومن ذلك قوله (٢/٦٣٢):

ولست تحس الأرض منها بوطأة ... فتذعر سرباً أو تروع صوارا

وقوله (٤/١٦٦٩):

هنيئاً والهناء لنا جميعاً ... يقيناً لا يظن ولا يخال

ومن هذا نوع من التكرار يكون لتكملة البيت وهذه ظاهرة من ظواهر شعرنا القديم لالتزامه بوحدة الوزن والقافية ويكون تكرار لفظة بمعنى السابقة أو عطفها عليها ولربما عدّ هذا من قبيل الحشو أو الاستدعاء [٣٧]. ومن هذا القبيل قوله (٣/٩٩٣):

فرمته به على جانب الكرسي ... أمَّ اللهيم أخت النآد

أم اللهيم: الداهية. والنآد: الداهية. وهو تكرار للمعنى من اضطرار القافية [٣٨].

ومثله قوله (٣/١٣٦٢):

ولما ضربنا قونس الليل من عل ... تفرى بنضح الزعفران أوالردع

الزعفران والردع بمعنى.

* * *

أما تكريره الصورة والتشبيهات وذكر النجوم ووصفها وأوصاف الإبل والسيف والرمح والدرع مع غزارة مادة المعري اللغوية ومعرفته الواسعة بمفردات اللغة وتراثها فتكرير ذلك لديه راجع إلى فقدانه بصره إذ كان تصوره الذهني في المعاني واسعاً أما وصفه للقضايا المحسوسة وتشبيهه إياها فهو محدود. ومن ذلك تكريره لصورة الليل في قوله (١/٣٣٢):

لا تستبين به النجوم تنائيا ... ويلوح فيه البدر مثل الدرهم

وفي قوله (٢/ ٤٩٩):

بلاد يضل النجم فيها طريقه ويثني دجاها طيفها عن لمامه

وهكذا كان يكرر الصور والتشبيهات في القصيدة الواحدة أو في قصائده:

فالسيف كالصباح أو كالنهر واللج، وجوهر السيف مدب النمل.

والناقة حرف والرماح كالحيات ومسمار الدرع كالحرباء. وتجد أوصاف الدرع وتشبيهات أجزائها تتردد وتتكرر في درعياته فكل منها صورة واحدة تتكرر في أشكال تعبيرية مختلفة [٣٩].

٥ ـ التجريد:

وهو أسلوب من أساليب التعبير الشعري ذكره القدماء وجعلوا له صورتين: أولها أن يجرد الشاعر من نفسه شخصاً فيخاطبه وهو يريد نفسه وضربوا له أمثلة [٤٠] كقول الأعشى:

ودع هريرة إن الركب مرتحل وهل تطيق وداعاً أيها الرجل

وهو الرجل نفسه. وقول المتنبي:

لا خيل عندك تهديها ولا مال فليسعد النطق إن لم تسعد الحال

وهو المخاطب نفسه.

أما الصورة الثانية التي يؤدى بها فقد أشار إليها اللغويون وتكون باستخدام أدوات الخفض الباء و«من» وذكر هذا النوع أبو علي الفارسي وابن جني والجرجاني [٤١] وأنكره ابن الأثير وعدَّه تشبيهاً مضمر الأداة. ففي قولهم: لئن لقيت فلاناً لتلقين به الأسد. قال: «يحسن تقدير أداة التشبيه فيه ذلك أنك تقول: لئن لقيت فلاناً لتلقين منه كالأسد [٤٢]. وقد استخدم أبو العلاء هاتين الصورتين من التعبير في شعره وأكثر من الصورة الثانية فمن الأول قوله (١/ ٢٥):

أعن وخد القلاص كشفت حالاً ومن عند الظلام طلبت مالا

خاطب أبو العلاء في هذا المطلع نفسه بذلك منكراً عليها ما طلبته.

وكقوله في أخرى (١/٤١٤):

أهـاجـك البـرق بـذات الأمعـز   بـين العـراة والفـرات يجتـزي

* * *

ومن الصورة الثانية قوله (٢٣/٥٤٣):

قـطعت بـه بحـراً يعب عبابـه   ولـيس لـه إلا التبلُّج سـاحـل

فالباء في «به» للتجريد فهي تعود إلى «دجاه» في البيت السابق له «كأن دجاه الهجر والصبح موعد. .» وعلى الرغم من أن الليل يشبَّه بالبحر فهو لا يحتمل التشبيه أو الاستعارة في مثل هذا الموضع وإنما فيه معنى أدق أراد البحر حقيقة لهوله.

وكذا قوله (٢/٦٣١):

يمـدن إذا سقّـين منـه كـأنمـا   شـربن بـه قبـل الضيـاء عقـارا

فالباء في «به» للتجريد.

وقوله (٣/١٠٤٤):

فـإن تـطلقيـه تملكي شكـر قـومـه   وإنْ تقتـليـه تؤخـذي بـقتيـل

فالباء «في» بقتيل للتجريد.

وقوله (٣/٩٨٥):

قصد الدهـر من أبي حمزة الأوّاب   مـولى حجـاً وخـدن اقـتصـاد

فـ «من» في « من أبي حمزة» للتجريد والأسلوب كذلك.

وقوله (١/ ٣٦١):

فـأنقـذت منهـا معقـلاً هضبـاتـه تلفع من نسج السحاب وترتـدي

فـ «من» في «منها» للتجريد.

* * *

الهوامش

(١) انظر التفصيل في كتاب شاعرية أبي العلاء (السرقات الأدبية والتأثر والتأثير) ص ٢١١.. وما بعدها، أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء ٩٣ ـ ٩٤.

(٢) الجان: ضرب من الحلي. معرب. وهو السوار والقلادة.

(٣) قال البحتري يصف بركة للمتوكل:

إذا النجوم تراءت في جوانبها ليلا حسبت سماء ركبت فيها

(٤) السمام: ضرب من الطير وتشبه به النوق السريعة.

(٥) الإهان: ككتاب. العرجون: وهو الجزء الذي يصل عذق النخلة بقلبها.

(٦) انظر شاعرية أبي العلاء ١٢٧، وسأذكر في موضوع «استخدامه مصطلحات العلوم العربية» نماذج من ذلك.

(٧) شروح سقط الزند ٢/ ٨٤١.

(٨) انظر شروح السقط ١/١٠٣، ٣٠٨، ٤١٩، ٣/ ١١٣٢.

(٩) سر الفصاحة ٢٤٠.

(١٠) انظر الحديث في أنواع التشبيه لديه كتاب أثر كف البصر على الصورة عند المعري ص ٩٣..، شاعرية أبي العلاء ١١٤...

(١١) لزوم ما لا يلزم ١/ ٦٣٣.

(١٢) انظر شروح السقط ١/٣٨١، ٤٣٨ ٢/ ٧٧٧، ٣/ ١٣٦٢.

(١٣) الفصول والغايات ١٧٩.

(١٤) سر الفصاحة ١٢٨، ١٢٩ وانظر أيضاً شاعرية أبي العلاء ١٢٨.. ففيه نماذج أخرى من ذلك.

(١٥) انظر مثلاً قوله (١/ ١٤٨):

من الجياد اللواتي كان عودها بنو الفصيص لقاء الطعن بالثغر

قال فيها الخوارزمي: وهذه كناية عن إقدامها في الحرب. وهذا معنى بالت عليه ثعالب الابتذال.

(١٦) انظر رأي البطليوسي في شروح السقط ٤/ ١٧٢٣، ١٥٧٩.

(١٧) من ذلك شرح أبيات المشكل لابن سيدة ورسالة المشكل للمرزوقي.

(١٨) انظر الموازنة. ورد ذلك في مواضع كثيرة أخذها الآمدي على أبي تمام مما عده غموضاً.

(١٩) انظر كتاب الصناعتين ٦٤.. وما بعدها، أسرار البلاغة للجرجاني ١٢٦..، العمدة، ٢/ ٨٩.

(٢٠) أسرار البلاغة ١٢٦.

(٢١) شروح السقط ١/ ١٥، كتاب الانتصار ممن عدل عن الاستبصار للبطليوسي ص ٤٧.

(٢٢) كتاب الانتصار ممن عدل عن الاستبصار ٤٧.

(٢٣) انظر سر الفصاحة لابن سنان ١٥٨ ـ ١٦٠ وما بعدها.

(٢٤) المثل السائر ٢/ ٣٥٦.. وانظر تفصيل ذلك في النقد اللغوي عند العرب للدكتور العزاوي ٣٨٩، ٣٩٠.

(٢٥) كتاب الأنتصار للبطليوسي ٤٧.

(٢٦) سر الفصاحة ١٦٠.

(٢٧) المثل السائر ٢/٣٥٩.

(٢٨) انظر شروح السقط ٣/١٣٣٣.

(٢٩) مطلعها: بانت سعاد فقلبي اليوم متبول   متيم إثرها لم يبل مكبول

وذكر في قوله:

فما تدوم على حال يكون لها   كما تلون في أثوابه الغول

(٣٠) للمزيد من ذلك انظر شروح سقط الزند لقراءة ما يأتي: رموز تاريخية وأساطير: ١/١٩٠، ٢٢٧، ٢٥٧، ٢٧٦، ٢٨٧، ٢٩٣، ٢٩٥، ٢٩٦، ٢/٦٩١، ٣/١١٦٧، ١١٩٠، ١٢٠٥، ١٢٢١، ٤/١٧٤٣، ١٤٤٧. النجوم: ١/١٩٦، ١٩٧، ٣٧٠، ٢/٥٦٧، ٣٠/١٠٠٠، ١١٢٦، ١٣٢١، الفقه والفلسفة: ١/٢٧٦، ٢/٧٤٦، ٣/٩٨٦ ٩٩١، ١١٨٥. مصطلحات عروضية وموسيقية: ٣/١١٤١، ١١٥٩، ١١٨٨، ١٣٩٥، ١٣٠٣، ١٤٣٣، ٤/١٤٧٣، ١٤٨٠، ١٥٤٧، ١٧٣٦. والشعر والشعراء: ٣/١٢٧٨، ١٢٧٦، ١٤٦٨، ٤/١٤٢٥، ١٥٥٣، ١٥٧٣، ١٧٦٧.

(٣١) انظر العمدة ٢/٧٠، سر الفصاحة ٩١-٩٦، المثل السائر ٢/١٥٧.. النقد اللغوي عند العرب للعزاوي ٢٦٥.

(٣٢) انظر موضوعي «أساليب التكرار في الشعر» و«دلالة التكرار في الشعر» في كتاب قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة ٢٦٣ - ٢٩١.

(٣٣) سر الفصاحة ٩٥.

(٣٤) المثل السائر ٢/١٦٢.

(٣٥) المثل السائر ٢/١٥٨.

(٣٦) شروح السقط ١/٢٢٥.

(٣٧) انظر العمدة ٢/٦٥.

(٣٨) انظر شاعرية أبي العلاء ١١٣.

(٣٩) كان شراح السقط يشيرون إلى كثير من مواضع ذلك. انظر على سبيل المثال شروح السقط ١/١٠٤، ١٦٠، ٢/٧٣٥، ٧٣٦، ٣/١٣٩٠. وانظر أيضاً شاعرية أبي العلاء ص ٢٠٦ وما بعدها.

(٤٠) انظر الخصائص ٢/٤٧٤، المثل السائر ١/٤٢٥، ٤٢٧.

(٤١) انظر أسرار البلاغة ٣١٠. الخصائص ٢/٤٧٣.

(٤٢) المثل السائر ١/٤٢٧.

المصادر والمراجع

الآبانة عن معاني القراءات ـ مكي بن أبي طالب. د. عبد الفتاح شلبي ـ مكتبة نهضة مصر.

أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء. رسمية السقطي ـ مطبعة أسعد بغداد ١٩٦٨.

أدب الكاتب ـ ابن قتيبة تحقيق محي الدين عبد الحميد. م السعادة بمصر ط ٣ ١٩٥٨.

الأسلوب والأسلوبية. كراهم هاف ـ ترجمة كاظم سعد الدين نشر دار آقا عربية ـ بغداد ١٩٨٥.

إعراب القرآن ـ أبو جعفر النحاس تحقيق د. زهير زاهد سلسلة إحياء التراث الإسلامي. م المعاني ـ بغداد.

الإنصاف في مسائل الخلاف ١٩٧٧ ـ ١٩٨٠ ابن الأنباري تحقيق محي الدين عبد الحميد ـ م السعادة بمصر ١٩٥٥.

تتمة اليتيمة ـ أبو منصور الثعالبي ـ نشر عباس إقبال ١٣٥٣ هـ.

تعريف القدماء بأبي العلاء ـ نشر الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة ١٩٦٥ م

الجامع في أخبار أبي العلاء المعري ـ محمد سليم الجندي ـ دمشق ١٩٦٢.

الخصائص ـ ابن جني ـ تحقيق محمد علي النجار ـ م دار الكتب المصرية ١٩٥٢ م

ديوان البحتري ـ تحقيق حسن كامل الصيرفي ـ دار المعارف بمصر ١٩٦٣.

ديوان بشار بن برد ـ شرح محمد طاهر بن عاشور لجنة التأليف والترجمة ـ القاهرة ١٩٦٦.

ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ـ تحقيق عزام ـ دار المعارف ـ القاهرة ١٩٦٤ .
ديوان المتنبي ـ الشرح المنسوب إلى العكبري ـ نشر دار المعرفة بالأوفست بيروت ١٩٧٨ .

رصف المباني ـ المالقي ـ تحـ أحمد الخراط ـ مطبوعات مجمع اللغة بدمشق ـ مطبعة زيد بن ثابت ١٩٧٥ .
زمن الشعر ـ أدونيس ط ٢ ـ دار العودة ـ بيروت .
شاعرية أبي العلاء في نظر القدامى ـ محمد مصطفى بالحاج ـ الدار العربية للكتاب ليبيا ـ تونس ١٩٧٦ .
شرح التنوير على سقط الزند ـ لأبي يعقوب يوسف بن طاهر الخوبي ـ مطبعة مصطفى محمد بمصر ١٣٥٨ هـ .
شرح جمل الزجاجي ـ ابن عصفور ـ تحقيق د. صاحب أبو جناح ـ نشر وزارة الأوقاف العراقية ـ مطبعة دار الكتب ـ جامعة الموصل ١٩٨٠ .
شرح ابن عقيل ـ تحـ محي الدين عبد الحميد ط ١٤ . م. السعادة بمصر ١٩٦٤ .
شرح القصائد السبع الطوال ـ لأبي بكر الأنباري ـ تحـ عبد السلام هارون دار المعارف بمصر ١٩٨٠ .
شرح مشكل أبيات المتنبي ـ ابن سيده ـ تحـ الشيخ آل ياسين ـ دار الطليعة للطباعة والنشر ـ باريس ١٩٧٧ ـ منشورات وزارة الإعلام العراقية .
شروح سقط الزند ـ خمسة أجزاء ـ للتبريزي والبطليوسي ـ والخوارزمي ـ تحـ لجنة بإشراف الدكتور طه حسين ـ الدار القومية ـ القاهرة ١٩٦٤ .
الضرورة الشعرية ـ السيد إبراهيم محمد ـ دار الأندلس بيروت ١٩٧٩ .
عبث الوليد ـ أبو العلاء المعري ـ تحـ ناديا الدولة ـ طبعة دمشق .

العربية ـ يوهان فك ـ تقديم وتعليق د. رمضان عبد التواب مكتبة الخانجي بمصر ١٩٨٠ .
أبو العلاء وما إليه ـ عبد العزيز الميمني ـ المطبعة السلفية ـ القاهرة ١٣٤٤ هـ .
الفصول والغايات، أبو العلاء المعري ـ ضبط محمود حسن زناتي ـ المكتب التجاري للطباعة، بيروت .

فعلت وأفعلت الزجاج (ضمن فصيح ثعلب والشروح عليه ـ نشر خفاجي مكتبة التوحيد القاهرة ط ١ ١٩٤٩ م.
فعلت وأفعلت لأبي حاتم السجستاني، تحـ د. خليل العطية ـ البصرة ١٩٧٩ م.
الفن ومذاهبه في الشعر العربي د. شوقي ضيف. ط ٤ دار المعارف بمصر.
في اللهجات العربية. د. إبراهيم أنيس ط ٤ مكتبة الأنجلو المصرية ـ القاهرة.
قضايا الشعر المعاصر ـ نازك الملائكة ـ دار العلم للملايين ـ بيروت ط ٥ ١٩٧٨ م
الكتاب لسيبويه ـ تحـ عبد السلام هارون ـ دار القلم ـ القاهرة ١٩٦٦.
كتاب الانتصار ممن عدل عن الاستبصار ـ ابن سيده البطليوسي ـ تحـ حامد عبد المجيد. المطبعة الأميرية ـ القاهرة ١٩٥٥ م.
الكشف عن وجوه القراءات السبع ـ مكي بن أبي طالب تحقيق محي الدين رمضان مؤسسة الرسالة.
مجالس ثعلب ـ تحقيق عبد السلام هارون ـ دار المعارف بمصر ١٩٦٩.
مشكل إعراب القرآن ـ مكي بن أبي طالب. تحـ د. حاتم الضامن. دار الحرية بغداد ١٩٧٥
معاني القرآن ـ أبو زكريا الفراء ـ تحقيق أحمد نجاتي، النجار، مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٥٥.
معجم الأدباء ـ ياقوت الحموي، نشر مرجليوث باسم إرشاد الأديب إلى معرفة الأديب ـ القاهرة ١٩١٦.
المعري ذلك المجهول ـ عبد الله العلايلي ـ ط ٢ ـ بيروت ١٩٨١ م.
مغني اللبيب ـ ابن هشام الأنصاري ـ تحـ د. مازن المبارك ومحمد علي ـ دار الفكر بيروت ١٩٧٢.
المقتضب ـ المبرد ـ تحـ عضيمة ـ نشر عالم الكتب ـ بيروت بالأوفست.
موسيقى الشعر ـ د. إبراهيم أنيس ـ مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٥ م
نزهة الألباء ـ أبو البركات بن الأنباري ـ تحـ د. السامرائي ـ نشر مكتبة الأندلس بغداد ١٩٧٠ م.
النقد اللغوي عند العرب ـ د. نعمة العزاوي ـ منشورات وزارة الثقافة العراقية بغداد ١٩٧٨ م.

همع الهوامع ـ السيوطي ـ نشر دار المعرفة ـ بيروت.

وفيـات الأعيـان ـ ابن خلكان ـ تحقيق محي الدين عبـد الحميـد ؛ م السعادة ١٩٤١ م.

محتويات الكتاب

لغة الشعر عند

المعري

دراسة لغوية فنية في سقط الزند

